



GIUSEPPE VERDI
RIGOLETTO

TEATR NARODOWY WARSZAWA 1997

SPONSOR KULTURY POLSKIEJ*

* Leopold Julian Kronenberg, Prezes Rady Banku Handlowego w Warszawie, zainicjował i sfinansował w 1899 roku budowę Filharmonii Warszawskiej, oraz sponsorował jej działalność.

* Ze środków Banku Handlowego w Warszawie SA zakupiono instrumenty muzyczne dla Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Teatru Narodowego.



EV TERPE.

Dulciloquis calamos EVTERPE fiatibus vrget.



BANK HANDLOWY W WARSZAWIE SA
ROK ZAŁOŻENIA 1870

00-950 Warszawa, ul. Chałubińskiego 8, Skr.poczt. 129, tel.: (0 22) 690 38 12, fax: (0 22) 830 01 13, telex: 814 811 bhw pl.

TEATR NARODOWY

Rok założenia / Founded in 1765

Giuseppe Verdi **RIGOLETTO**

Opera w trzech aktach / Opera in three acts

Libretto
FRANCESCO MARIA PIAVE

Premiera / Première
12 MARCA / MARCH 1997



XIX-wieczne projekty kostiumów Rigoletta według litografii wydanej przez Ricordiego
(Museo Teatrale alla Scala, Mediolan)

Giuseppe Verdi RIGOLETTO

Opera w trzech aktach / Opera in three acts

Libretto

FRANCESCO MARIA PIAVE

według dramatu Victora Hugo *Król się bawi*

after Victor Hugo's drama *Le Roi s'amuse*

Oryginalna wersja językowa / In the original Italian

Tekst polski na tablicy świetlnej
według przekładu Jana Chęcińskiego

Dyrygent / Conductor
TIZIANO SEVERINI

Reżyseria / Director
GILBERT DEFLO

Scenografia / Set designer
EZIO FRIGERIO

Kostiumy / Costumes designer
FRANCA SQUARCIAPINO

Przygotowanie chóru / Chorus director
JAN SZYROCKI

Choreografia / Choreographer
ZOFIA RUDNICKA

Prapremiera / World première
11 MARCA / MARCH 1851
Gran Teatro La Fenice, Wenecja

Premiera polska / Polish première
8 LISTOPADA / NOVEMBER 1853
Teatr Wielki, Warszawa

Premiera obecnej realizacji / Première of this production
12 MARCA / MARCH 1997
Teatr Narodowy, Warszawa

SEZON 1996/97 SEASON

Dyrektor generalny / General director
Janusz Pietkiewicz

Sekretarz generalny / General secretary
Dyrektor zarządzający / Managing director
Krzysztof Torończyk

Dyrektor artystyczny opery / Artistic director of Opera
Ryszard Peryt

Dyrektor artystyczny dramatu / Artistic director of Drama
Jerzy Grzegorzewski

Dyrektor muzyczny / Music director
Grzegorz Nowak

Naczelnny scenograf / Principal designer
Andrzej Kreütz-Majewski

Dyrektor baletu / Ballet director
Emil Wesołowski

Dyrektor chóru / Chorus director
Jan Szyrocki

Dyrektor ds. techniki / Technical director
Mirosław Łysik

Dyrektor ds. administracji / Administrative director
Ryszard Grąbkowski

TREŚĆ

Giuseppe Verdi (6)

Opery Verdiego (11)

Quattrini o Verdim (14)

Warszawskie prawykonania dzieł Verdiego (15)

„Król się bawi” Victora Hugo (18)

Henryk Swolkień
„Rigoletto” Verdiego (25)

„Rigoletto” w Warszawie
Premiera polska (46)
Dalsze inscenizacje (52)

Wiktor A. Brégy
Między realizmem a wdziękiem konwencji (56)

Zygmunt Gloger
Błażni polscy (60)

Francesco Maria Piave
Rigoletto (65)
Libretto w przekładzie Jana Chęcińskiego

Obsada (81)

Twórcy przedstawienia (82-87)

Treść opery / Synopsis (89)



Obraz Achille Scalessiego, 1858

1813 10 października w wiosce Le Roncole w pobliżu Busseto (Księstwo Parmy) przychodzi na świat Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, syn sklepikarza Carla Verdiego i wiejskiej praczki Luigi z domu Uttini.

1821 Doceniając zdolności muzyczne syna, ojciec kupuje mu stary szpinet. Giuseppe rozpoczyna naukę muzyki u miejscowego organisty Luigiego Baistrocchiego.

1823 Dzięki poparciu Antonia Barezziego, hurtownika zaopatrującego sklep ojca a zarazem aktywnego melomana, chłopiec dostaje się do gimnazjum i do szkoły muzycznej w Busseto, kierowanej przez Ferdinanda Provesiego.

1827 Giuseppe bierze coraz żywszy udział w pracach miejscowej Filharmonii. Sporządza wyciągi fortepianowe, komponuje. Bussetańska orkiestra wykonuje publicznie jego uverturę. Maestro Provesi ceni chłopca jako dobrego pianistę widząc w nim swego następcę.

1829 Prośba o przyznanie młodemu Verdiemu wakującego miejsca organisty w pobliskiej parafii zostaje odrzucona.

1832 Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium miejscowego Towarzystwa Dobroczynności udaje się do Mediolanu. Egzamin wstępny do konserwatorium (fortepian) daje wynik niepomysłny z powodu przekroczonych 18 lat i... nielombardzkiego pochodzenia kandydata. Verdi pozostaje jednak w Mediolanie. Bierze lekcje teorii i kompozycji u Vincenza Lavigny. Zajmuje się również dyrygenturą i poznaje literaturę muzyczną.

1836 Zostaje mianowany *maestro di musica* gminy Busseto. Poślubia córkę swego protektora, Margheritę Barezzi.

1838 Komponuje *Sześć romansów* z towarzyszeniem fortepianu. W lipcu rodzi mu się syn Icilio, ale w sierpniu umiera półtoraroczna córeczka Virginia. Po wygaśnięciu kontraktu z gminą Busseto, Verdi przenosi się do Mediolanu.

1839 Za namową śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, której spodobała się partia sopranowa w operze Verdiego *Oberto*, impresario Bartolomeo Merelli przyjmuje operę do wykonania w mediolańskim Teatro alla Scala. W październiku umiera kompozytorowi syn Icilio. W listopadzie premiera *Oberta* odnosi znaczny sukces. Firma Ricordi nabywa prawa publikacji opery.

1840 Podpisuje kontrakt z Merellim na operę komiczną *Dzień królowania*. W marcu umiera żona Verdiego. Po niepowodzeniu premiery swej opery komicznej w Teatro alla Scala, Verdi bliski jest rezygnacji z zawodu kompozytora. Impresario Merelli próbuje zainteresować go jednak nowym tematem operowym.

1842 W marcu wielki sukces opery *Nabucco* w Mediolanie z Giuseppiną Strepponi w głównej roli kobiecej.

1843 Opera *Lombardzcy* odnosi w Mediolanie wielki sukces artystyczny i patriotyczny. Verdi zdobywa pełną niezależność finansową. Sypią się zamówienia. Dla Wenecji komponuje operę *Ernani* do libretta młodego poety Francesca Marii Piavego według dramatu Victora Hugo.

1844 W weneckim Gran Teatro La Fenice *Ernani* odnosi pełny sukces. Powstaje pierwsza opera Verdiego dla Rzymu - *Dwaj Foscariusze*, również do libretta Piavego. Zostaje przyjęta życzliwie, Verdiego wywołują przed kurtynę 30 razy. Opera nie zdobywa jednak trwałego powodzenia.

1845 Nikłym sukcesom *Joanny d'Arc* w Mediolanie i *Alziry* w Neapolu towarzyszą głosy o twórczej dekadencji Verdiego. Istotnym powodem są słabe libretta i konieczność komponowania w stałym pośpiechu. Na łamach „Kuriera Warszawskiego” ukazuje się pierwsza wzmianka „o panu Verdi”.

1846 Wenecki sukces *Atyli* przywraca Verdiemu zachwianą nieco popularność. Zły stan zdrowia zmusza go do rezygnacji z zaproszenia do Londynu. Rozpoczyna pracę nad *Makbetem*, swoją pierwszą operą szekspirowską.

1847 Sukces *Makbeta* we Florencji. Powodzenie premiery *Zbójców* w Londynie. Verdi odrzuca korzystną ofertę londyńskiego impresaria Benjamina Lumleya, nie mogąc uwolnić się od swych włoskich kontraktów. Przerabia dla Paryża *Lombardczyków*. Opera ta, wystawiona tam pod tytułem *Jerozolima*, doznaje raczej chłodnego przyjęcia. W Paryżu Verdi zbliża się do Giuseppiny Strepponi, wiążąc się z nią na całe życie.

1848 Jako świadek przebiegu rewolucji lutowej, obalającej Ludwika Filipa, podpisuje Verdi płomienny protest patriotów włoskich przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto. Na pierwszą wiadomość o wrzeniu w Lombardii i wystąpieniu wojsk włoskich przeciwko Austriakom, Verdi opuszcza Paryż i przybywa do Mediolanu. Na wezwanie przywódcy patriotycznego stowarzyszenia Karbonariuszy, Giuseppe Mazziniego, komponuje hymn do tekstu Goffreda Mameliego. Pośpiesznie skomponowana opera *Korsarz* według Byrona doznaje niepowodzenia w Trieście. Pierwsze przedstawienie verdiewskie w Warszawie - premiera polska *Lombardczyków* na scenie Teatru Wielkiego.

1849 Verdi nabywa w pobliżu Busseto posiadłość ziemską Sant'Agata, która później staje się jego ulubioną siedzibą. Premiera *Bitwy pod Legnano* w Rzymie zamienia się w manifestację patriotyczną, podobnie jest na innych scenach włoskich. Verdi i Strepponi zamieszkują razem w Busseto. Premiera *Luizy Miller* według *Intrygi i miłości* Schillera odnosi nikły sukces w Neapolu.

1850 Kompozytor ustawicznie poszukuje tekstu do nowej opery. Wybór pada na dramat Victora Hugo *Król się bawi*, który stanie się osnową *Rigoletta*. Tymczasem, Verdi komponuje operę *Stiffelio*, której premiera w Trieście ponosi klęskę.

1851 Po perypetiach z cenzurą wenecką, entuzjastyczne przyjęcie premiery *Rigoletta* w Gran Teatro La Fenice. Verdi powraca do Busseto. Decyduje się podjąć pracę nad *Trubadurem*, myśli również o *Traviacie*. Umiera matka kompozytora. Nie mogąc znieść dokuczliwego wścibstwa mieszkańców Busseto, wyjeżdża z Giuseppiną Strepponi do Paryża. Pracuje nad *Trubadurem*.

1853 Wielki sukces *Trubadura* w Rzymie oraz fiasko weneckiej premiery *Traviaty*. Nowa podróż do Paryża, gdzie Eugène Scribe wręcza kompozytorowi tekst *Nieszporów sycylijskich*. Premiera *Rigoletta* w Warszawie.

1854 *Traviata*, po przeróbce i pod tytułem *Violetta* odnosi pełny sukces w weneckim Teatro San Benedetto.

1855 *Nieszpory sycylijskie* wystawione po francusku w Operze Paryskiej zostają dobrze przyjęte. Po niemal dwuletniej nieobecności Verdi powraca do Busseto.

1857 Paryski sukces *Trubadura*. W Wenecji niepowodzenie nowej opery Verdiego *Simon Boccanegra* do libretta Piavego. Podobnie jest w Rimini z *Arnoldem*, będącym przeróbką wcześniejszego *Stiffelia*.

1859 Entuzjastyczne przyjęcie premiery *Balu maskowego* w rzymskim Teatro Apollo. 29 kwietnia Verdi i Strepponi biorą cichy ślub w kościele w Collonges-Sous-Salève w Sabaudii. Kompozytor zostaje wybrany w Busseto do przedstawicielstwa mającego w Turynie głosować za przyłączeniem Księstwa Parmy do Piemontu pod berłem przyszłego króla zjednoczonych Włoch.

1861 Pod osobistym naciskiem Camilla Cavoura, właściwego politycznego przywódcy całych jednoczących się Włoch, Verdi przyjmuje wybór na posła do pierwszego włoskiego parlamentu, który w tym samym roku poweźmie historyczną decyzję utworzenia Królestwa Włoskiego. Śmierć Cavoura wstrząsa Verdim głęboko. Na zamówienie Petersburga rozpoczyna pracę nad operą *Moc przeznaczenia*. W grudniu odbywa pierwszą podróż do Petersburga. Premiera nowej opery zostaje jednak przesunięta do przyszłej jesieni.

1862 Z okazji światowej wystawy w Londynie komponuje Verdi *Hymn narodów*, kantatę do tekstu Arriga Boita. Jej wykonanie w Queen's Theatre jest uwieńczone sukcesem. Natomiast *Moc przeznaczenia* w Petersburgu, dokąd Verdi udał się ponownie wraz z małżonką, jest przyjęta raczej chłodno.

1865 Przeróbka *Makbeta* nie ma większego powodzenia w Paryżu. Verdi wycofuje się z parlamentu, korzystając z upływu kadencji.

1867 Umiera ojciec kompozytora. W Paryżu odbywa się premiera *Don Carlosa* według Schillera.

1868 Pierwsze spotkanie z Alessandrem Manzoniem, uwielbianym przez Verdiego poetą i filozofem, jednym z duchowych przywódców włoskiego ruchu narodowo-wyzwoleńczego. Śmierć Rossiniego. Verdi pragnie uczcić pamięć zmarłego uroczystym wykonaniem *Mszy żałobnej* - dzieła zbiorowego kilku współczesnych włoskich kompozytorów. Impreza nie dochodzi do skutku wobec niechętnego stanowiska dyrygenta Angela Marianiego, znakomitego odtwórcy szeregu oper Verdiego. Zrażony postawą dyrygenta Verdi, zrywa stosunki z Marianim, który (przykład artystycznej vendetty!) zwraca swoje zainteresowanie ku dziełom Wagnera.

1870 Na zamówienie kedywa Egiptu, Izmaila Paszy, opłacone fantastyczną podówczas sumą 150 000 franków, Verdi decyduje się skomponować *Aidę* na otwarcie Kanału Sueskiego i współpracuje nad librettem Antonia Ghislanzonięgo. Odrzuca w tym czasie propozycję objęcia dyrekcji konserwatorium w Neapolu po zmarłym kompozytorze operowym Giuseppe Mercadantem.

1871 Wojna francusko-pruska i jej następstwa opóźniają wystawienie *Aidy*, planowane wcześniej na styczeń. Verdi odmawia przybycia na uroczystą premierę do Kairu. 24 grudnia odbywa się premiera *Aidy* w Kairze.

1872 W lutym odbywa się europejska premiera *Aidy* w mediolańskim Teatro alla Scala pod osobistym nadzorem Verdiego. Kompozytor jest wywołany 32 razy przez rozentuzjazzmowaną widownię.

1873 Umiera Alessandro Manzoni. Głęboko poruszony śmiercią swego idola, Verdi postanawia skomponować na jego cześć *Requiem*.

1874 *Messa di requiem* Verdiego zostaje wykonana w kościele św. Marka w Mediolanie, a potem w La Scali. Premiery *Aidy* w Berlinie i Paryżu. Verdi zostaje mianowany Senatorem Królestwa.

1876 5 marca umiera Francesco Maria Piave, poeta i przyjaciel Verdiego. Począwszy od tego roku kompozytor z małżonką przebywają z reguły zimą w Genui (Palazzo Doria-Pamphili), a latem w Sant'Agata.

1879 Verdi wciąż szuka nowych librett. Zbliża się do Arriga Boita, twórcy opery *Mefistofeles*, który jest teraz stałym gościem willi Sant'Agata. Verdi komponuje *Pater Noster* i *Ave Marię* do świeckich tekstów Dantego. Przyjmuje szkic libretta *Otella* od Boita.

1881 Sukces premiery nowej wersji opery *Simon Boccanegra* w Teatro alla Scala.

1883 W Wenecji umiera Richard Wagner. Verdi, który osobiście go nie poznał, pisze do Ricordiego list sławiący geniusz rzekomego rywala.

1884 Nowa czteroaktowa wersja *Don Carlosa* dla Wiednia.

1886 Kompozytor kończy pracę nad partyturą *Otella*.

1887 Entuzjastyczne przyjęcie premiery *Otella* w Teatro alla Scala. Dwa dni potem Mediolan obdarza Verdiego honorowym obywatelstwem.

1888 Kompozytor nabywa plac w Mediolanie z zamiarem budowy Domu Schronienia dla muzyków.

1889 Przyjmuje od Boita szkic libretta *Falstaffa* „bez zobowiązania”.

1893 Triumfalna premiera *Falstaffa* w La Scali.

1896 Verdi kończy pracę nad *Te Deum* na chór i orkiestrę.

1897 14 listopada umiera Giuseppina, żona kompozytora.

1898 *Cztery utwory religijne* zamykają twórczość Verdiego.

1899 Kompozytor podpisuje akt fundacji Domu Schronienia dla muzyków.

1900 Odmawia zgody na nazwanie konserwatorium w Mediolanie jego imieniem.

1901 27 stycznia umiera w Mediolanie dotknięty paraliżem.



Bohaterowie oper Verdiego (ilustracja z epoki)

Opery VERDIEGO

Oberto, hrabia San Bonifacio

(Oberto, conte di San Bonifacio)

Libretto: Antonio Piazza i Temistocle Solera. Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1839

Dzień królowania, czyli Rzekomy Stanisław

(Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao)

Libretto: Felice Romani. Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1840

Nabuchodonozor

(Nabucco)

Libretto: Temistocle Solera. Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1842

Lombardezy na pierwszej krucjacie

(I lombardi alla prima crociata)

Libretto: Temistocle Solera. Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1843

Ernani

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Hugo). Prapremiera: Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 1844

Dwaj Foscariusze

(I due Foscari)

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Byrona). Prapremiera: Teatro Argentina, Rzym, 1844

Joanna d'Arc

(Giovanna d'Arco)

Libretto: Temistocle Solera (wg Schillera). Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1845

Alzira

Libretto: Salvatore Cammarano (wg Woltera). Prapremiera: Teatro San Carlo, Neapol, 1845

Attyla

(Attila)

Libretto: Temistocle Solera. Prapremiera: Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 1846

Makbet

(Macbeth)

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Szekspira)

Prapremiera: Teatro della Pergola, Florencja, 1847. Nowa wersja: Théâtre Lyrique, Paryż, 1865

Zbójcy

(I masnadieri)

Libretto: Andrea Maffei (wg Schillera). Prapremiera: Queen's Theatre, Londyn, 1847

Jerozolima

(Gerusalemme)

Libretto: Alphonse Royer i Gustave Vaëz. Prapremiera: Grand Opéra, Paryż, 1847
(przeróbka *Lombardczyków*)

Korsarz

(Il corsaro)

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Byrona). Prapremiera: Teatro Grande, Triest, 1848.

Bitwa pod Legnano

(La battaglia di Legnano)

Libretto: Salvatore Cammarano. Prapremiera: Teatro Argentina, Rzym, 1849

Luiza Miller

(Luisa Miller)

Libretto: Salvatore Cammarano (wg Schillera). Prapremiera: Teatro San Carlo, Neapol, 1849

Stiffelio

Libretto: Francesco Maria Piave. Prapremiera: Teatro Grande, Triest, 1850

Rigoletto

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Hugo)

Prapremiera: Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 1851

Trubadur

(Il trovatore)

Libretto: Salvatore Cammarano. Prapremiera: Teatro Apollo, Rzym, 1853

Traviata

(La traviata)

Libretto: Francesco Maria Piave (wg Dumasa-syna)

Prapremiera: Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 1853

Nieszpory sycylijskie

(I vespri siciliani)

Libretto: Eugène Scribe i Charles Duveyrier. Prapremiera: Grand Opéra, Paryż, 1855

Simon Boccanegra

Libretto: Francesco Maria Piave

Prapremiera: Gran Teatro La Fenice, Wenecja, 1857

Nowa wersja: Teatro alla Scala, Mediolan, 1881 (libretto z poprawkami Arriga Boity)

Aroldo

Libretto: Francesco Maria Piave. Prapremiera: Teatro Nuovo, Rimini, 1857

(przeróbka *Stiffelia*)

Bal maskowy

(Un ballo in maschera)

Libretto: Antonio Somma. Prapremiera: Teatro Apollo, Rzym, 1859

Moc przeznaczenia

(La forza del destino)

Libretto: Francesco Maria Piave. Prapremiera: Teatr Maryjski, Petersburg, 1862

Don Carlos

(Don Carlo)

Libretto: Joseph Méry i Camille du Locle (wg Schillera)

Prapremiera: Grand Opéra, Paryż, 1867

Nowa wersja: Teatro alla Scala, Mediolan, 1884

Aida

Libretto: Antonio Ghislanzoni. Prapremiera: Opera, Kair, 1871

Otello

Libretto: Arrigo Boito (wg Szekspira). Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1887

Falstaff

Libretto: Arrigo Boito (wg Szekspira). Prapremiera: Teatro alla Scala, Mediolan, 1893

Talent Verdiego nie jest jednolity. Oprócz inspiracji, która z równą łatwością ubiera w wysoko natchnione formy melodii wszelkie sytuacje dramatu lub idylli; oprócz umiejętnego traktowania części wokalne, indywidualność ta zachwyca niezwykłą erudycją i głębokością idei muzycznej.

Szczególnie wysoko cenię jego instrumentację, bo ozdabiając opery oryginalnymi i efektownymi figuracjami, przy dobrej znajomości dźwięku i używania wszelkich instrumentów, podnosi znacznie wartość swych utworów.

Operami Verdiego, tak płynnymi i tak łatwo przemawiającymi do uczucia, zawsze chętnie i z przyjemnością dyryguje się. Nietrudno bowiem kapelmistrzowi, posiadającemu temperament i poczucie muzyki włoskiej, potężne uzyskać efekty.

Mając zaszczyt wystawić na scenie warszawskiej kilkanaście oper Verdiego z różnych jego epok, począwszy od *Lombardów*, aż do niedawno wprowadzonej do repertuaru naszego: *Forza del destino*, z zachwytem konstatowałem w praktyce genialny rozwój jego talentu, ciągle, a bezustanne postępy, które w tworzeniu ostatnich jego dzieł (*Aida, Requiem, Otello*), doprowadzone zostały do najwyższego szczytu. Dzieło to nie tylko daru nieba - geniuszu, ale i mózgu ludzkiego - nauki.

Jan Quattrini

Dyrygent włoski,
dyrektor opery w Teatrze Wielkim w latach 1853-1891,
wybiny propagator oper Verdiego na scenie warszawskiej



Teatr Wielki na litografii Charlesa Bacheliera, 1858
(Muzeum Historyczne m. st. Warszawy)

Warszawskie prawykonania DZIEŁ VERDIEGO

Warsaw premieres of the Verdi's works

Warszawskie prawykonania DZIEŁ VERDIEGO

Warsaw premieres of the Verdi's works

25 marca / March 1848

Jerozolima / Gerusalemme
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

1 stycznia / January 1849

Makbet / Macbeth
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

24 maja / May 1849

Dwaj Foscariusze / I due Foscari
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

25 stycznia / January 1851

Ernani
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

21 sierpnia / August 1852

Attyla / Attila
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

8 listopada / November 1853

Rigoletto
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

25 lutego / February 1854

Nabuchodonozor / Nabucco
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera warszawska / Warsaw première

29 lipca / July 1854

Trubadur / Il trovatore
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

27 kwietnia / April 1856

Traviata / La traviata
(wystawiona pod tytułem *Violetta*)
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

Warszawskie prawykonania DZIEŁ VERDIEGO

Warsaw premieres of the Verdi's works

22 października / October 1865

Bal maskowy / Un ballo in maschera
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

5 kwietnia / April 1872

Don Carlos / Don Carlo
Dyrygował / Conductor **L. Orsini**
Premiera polska / Polish première

18 grudnia / December 1872

Joanna d'Arc / Giovanna d'Arco
Dyrygował / Conductor **Jan Quattrini**
Premiera polska / Polish première

23 grudnia / December 1872

Nieszpory sycylijskie / I vespri siciliani
(wystawione pod tytułem *Giovanna di Guzman*)
Dyrygował / Conductor **Castagnieri**
Premiera polska / Polish première

28 stycznia / January 1875

Moc przeznaczenia / La forza del destino
Dyrygował / Conductor **Cesare Trombini**
Premiera polska / Polish première

23 listopada / November 1875

Aida
Dyrygował / Conductor **Cesare Trombini**
Premiera polska / Polish première

12 kwietnia / April 1892

Requiem
Dyrygował / Conductor **Cesare Trombini**
Premiera polska / Polish première

3 października / October 1893

Otello
Dyrygował / Conductor **Cesare Trombini**
Premiera polska / Polish première

6 lutego / February 1975

Falstaff
Dyrygował / Conductor **Kazimierz Kord**
Premiera warszawska / Warsaw première

XIX-wieczna ilustracja do dramatu
„Król się bawi” Victora Hugo



Król się bawi

Utwór ten Victor Hugo pisał od czerwca do sierpnia 1832 roku. Nie bez wpływu na tło dramatu były wypadki z 5-6 czerwca 1832 roku. Wybuchło wówczas w Paryżu powstanie republikańskie przeciwko wzrastającemu uciskowi ze strony reżimu orleańskiego. Powstanie zostało krwawo stłumione przez Ludwika Filipa. Victor Hugo, sympatyzujący wówczas z ruchem republikańskim, wprowadził do dramatu akcenty antymonarchiczne. Sztuka została przyjęta przez Komedie Francuską 9 września 1832 roku. Premiera, która odbyła się 22 listopada, przeobraziła się w wielką, burzliwą manifestację republikańską. Młodzież pod przywództwem poety Théophile'a Gautier śpiewała pieśni Rewolucji Francuskiej: *Carmagnole* i *Marsylianke*. Nazajutrz Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdjęło sztukę z afisza pod pretekstem, że zawiera ona sceny obrażające moralność. Istotnym powodem zakazu były jednak antymonarchiczne akcenty w partiach Trybuleta (akty III i V).

Nie była to jedyna interwencja cenzury w dziejach tego dramatu. W roku 1873 generał Ladmirault, komendant Paryża, zakazał wystawienia sztuki przygotowanej przez teatr Porte Saint-Martin. Drugie przedstawienie dramatu *Król się bawi* odbyło się dopiero w pięćdziesiątą rocznicę jego premiery, 22 listopada 1882 roku.

Dramat *Król się bawi* jest fantazją historyczną. Z dużą dozą wierności oddane tu zostały ogólne rysy epoki Renesansu: moralność, obyczajowość, życie na dworze Franciszka I, który pierwszy z monarchów francuskich nadał życiu dworskiemu charakter oficjalny. Postacie historyczne występujące w dramacie nakreślone zostały jednak z dużą swobodą. Najważniejsze wśród nich, to: Franciszek I de Valois i jego błazen Trybulet oraz pan de Saint-Vallier.

Według wstępu do polskiego wydania
dramatu *Król się bawi*, PIW, Warszawa 1954



Obraz Jeana Alaux, 1825 (Maison de Victor Hugo)



Franciszek I (Obraz Jeana Cloueta, ok. 1520-1525, Musée du Louvre, Paryż)



Franciszek I na koniu
(Obraz Jeana Cloueta, Galeria Uffizi, Florencja)

Franciszek I de Valois

Franciszek I de Valois / Walezy (1494-1547), król Francji od 1515 roku, dokończył zjednoczenia kraju, umocnił władzę królewską, był jednym z twórców francuskiego absolutyzmu. W dramacie znajdują się aluzje do wydarzeń politycznych przypadających na okres jego rządów (rywalizacja z Karolem V o tron cesarski, zwycięstwo pod Marignano). Głównie jednak wykorzystana została frywolna strona osobowości Franciszka I, który słynął także z miłosnych przygód i zamiłowania do zabaw. Był pierwowzorem postaci Księcia Mantui w *Rigoletcie*.

Ilustracja do dramatu „Król się bawi”
z pierwszego paryskiego wydania, 1832



Trybulet

Trybulet / Triboulet (1479-1536), słynny błazen królewski na dworze Ludwika XII i Franciszka I. W historii Francji cieszy się on sławą podobną do sławy Stańczyka, błazna Zygmunta Starego. W literaturze francuskiej przed Victorem Hugo, który go szeroko spopularyzował, spotykamy Trybuleta w poemacie Clémenta Marota, jak również na kartach *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais'go. Dramat Trybuleta-ojca jest fikcją poetycką. Był pierwowzorem postaci Rigoletta w operze Verdiego.



Fragment obrazu „Odnalezienie Mojżesza” Bonifacio de’ Pitati, ok. 1535 (Pinacoteca di Brera, Mediolan)
Prawdopodobnie do tego obrazu odnosi się aluzja Victora Hugo w dramacie „Król się bawi”:
Trybulet w kostiumie błazna, tak jak go namalował Bonifacio

Diana de Poitiers
(Rysunek Jeana Cloueta, Museo Condé, Chantilly)



Pan de Saint-Vallier

Pan de Saint-Vallier, arystokrata francuski, odznaczył się w bitwie pod Marignano (1515). W roku 1524 skazany był na śmierć za spiskowanie z konetabłem de Bourbon przeciwko Franciszkowi I. Został ulaskawiony. Motyw Diany de Poitiers, córki de Saint-Vallier, która za cenę czci miała uzyskać ulaskawienie ojca, Victor Hugo zaczerpnął z istniejącej legendy. Legenda ta nie ma podstaw historycznych, Diana de Poitiers nie była nawet faworytą Franciszka I, lecz Henryka II. De Saint-Vallier był pierwowzorem postaci Hrabiego Monterone w *Rigoletcie*.

Dramat *Król się bawi* ukazał się po raz pierwszy w polskim tłumaczeniu Władysława Sabowskiego w roku 1865, nakładem „Dziennika Literackiego” we Lwowie. Grany był natomiast na scenie krakowskiej już w 1866 roku za dyrekcji i z inicjatywy Stanisława Koźmiana, z Feliksem Bendą w roli Franciszka I.



Wnętrze Gran Teatro La Fenice, gdzie odbyła się prapremiera „Rigoletta”
(Litografia Giovanniego Pividoza, 1837)

Henryk Swolkień „RIGOLETTO” VERDIEGO

TRIUMF WENECKI

11 marca 1851 roku w sali weneckiego Gran Teatro La Fenice odbyła się prapremiera *Rigoletta*. Sukces i triumf Verdiego był zupełny. Największy wybuch entuzjazmu publiczności wywołał sławny kwartet z ostatniego aktu. Kończąca akt drugi aria zemsty musiała być powtórzona trzykrotnie. Łącznie ilość bisów dosięgła dwunastu.

Opuszczająca teatr publiczność śpiewała na głos frywolną piosenkę księcia: *La donna è mobile*, która od tej chwili zyskała niebywałą wprost popularność. Przewidział to Verdi i - jak chce anegdota - dopiero w przeddzień próby generalnej wręczył wykonawcy roli księcia, a był nim tenor Mirate - nuty arii. Mirate miał być nie na żarty zaniepokojony: - Jakżeż zdołam nauczyć się arii, skoro nie otrzymałem jej we właściwym czasie? - Bądź spokojny - odpowiadał cierpliwie Verdi, otrzymasz ją jutro rano. Nazajutrz Mirate dostał swoją arię, był nią zachwycony. - Lecz musisz mi przysiąc - zastrzegł Verdi, iż nie zaśpiewasz jej, ani nie pokażesz nikomu. - Jest tak łatwa do zapamiętania, że może przyjąć się od razu, a wtedy śpiewano by ją na ulicach jeszcze przed dniem premiery.

Mirate złożył nieodzowną przysięgę. To samo przyrzekli również członkowie orkiestry i, o dziwo, sekret został zachowany. Premierowy sukces arii i rozśpiewana publiczność dobitnie wykazały, że ostrożność Verdiego nie była przesadna. Dzięki niej uniknął zarzutu posłużenia się po prostu melodią ulicznej piosenki.

Przy całym wdzięku tej anegdoty można jednak wyrazić wątpliwość, czy rzeczywiście możliwe było zatajenie przez Verdiego melodii arii aż do dnia generalnej próby, zważywszy, że melodia ta pojawia się w partyturze ostatniego aktu aż trzy razy, występując i w partii orkiestry, i w scenach zbiorowych.

Piękności weneckie były mocno zasmucone powodzeniem arii *La donna è mobile* - skwapliwie przez mężczyzn podchwyconego pamfletu, oskarżającego kobiety o niestałość. Autor libretta Francesco Maria Piave naraził się im poważnie. Prędko też mściwe białogłowy tak oto złośliwie strawstowały tekst arii:

La donna è mobile
qual piuma al vento
e Piave è un' asino
che val per cento...
Kobieta zmienną jest
jak na wietrze pióro,
a Piave osłem jest
wartym setki z górą...

Piave mógł być zresztą tylko w połowie obwiniony o autorstwo tych urągających stałości kobiecej słów, gdyż przejął je z dramatu Victora Hugo *Król się bawi* (*Le Roi s'amuse*). Ten z kolei włożył w usta tytułowego bohatera swego dramatu dwuwiersz, który rzeczywiście ułożyć miał sam król Francji, Franciszek I, zwycięzca spod Marignano, znany z licznych podbojów miłosnych:

Souvent la femme varie,
bien fol est qui s'y fie...
Często kobieta zmienia się,
szaleńcem jest, kto jej ufa...



Francesco Maria Piave

W operze *Rigoletto*, w której librecista musiał - jak o tym będzie niżej mowa - zrezygnować z ukazania króla Franciszka I i jego dworu, przenosząc akcję na dwór księcia Mantui, piosenkę o zmienności kobiet śpiewa sam książę, libertyn i uwodziciel. Rzecz charakterystyczna, że nie dwuwersz króla Franciszka z dramatu Hugo, lecz właśnie z *Rigoletta* wyjęty zwrot: „la donna è mobile” uzyskał niemal przysłowiową popularność. Sprawiała to nie sama wymowa tego zwrotu, lecz również i pełna życia melodia - prosta, a przy tym oryginalna, narzucająca się swoją bezpośredniością.

To samo właśnie powiedzieć można i o muzyce całej opery. Urzeka ona pięknymi swych melodii a zarazem trafnością ich doboru dla wyrażenia określonej sytuacji dramatycznej. To jeszcze ciągle *bel canto*, ale nie jako bezduszny pokaz kunsztu wokalnego, lecz jako wyraz prawdy dramatycznej. Po tej właśnie linii pójdzie dalszy rozwój twórczości operowej Verdiego. *Rigoletto*, a następnie krótko po nim pojawiające się: *Trubadur* i *Traviata* otworzą serię, w której obok kilku pozycji mniej udanych, zabłysną takie arcydzieła, jak: *Bal maskowy*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello* i *Falstaff*. *Rigoletto* - pierwsza dojrzała opera Verdiego rozpoczyna tę serię i dlatego rola jego w twórczości tego mistrza, a także i w historii opery, jest przełomowa.

Twierdzenie, że muzykę *Rigoletta* miał Verdi skomponować w czterdzieści dni, ma również posmak anegdoty. Co prawda niektóre opery, a przede wszystkim *Cyrylik sewilski* Rossiniego, powstawały w jeszcze krótszym czasie, jednakże - jak to z reguły u Verdiego bywało - wczuwanie się w dramatyczną wymowę libretta i konstruowanie planu opery trwało przez czas dłuższy. Gdy jednak śledzi się zachowany szczęśliwie pierwszy szkic opery, widać, że Verdi komponował ją z niezwykłą wprost pasją. Większość muzyki powstała od pierwszego rzutu i tylko niektóre fragmenty miały po kilka wersji.

Z premierowej obsady był Verdi na ogół zadowolony. Oprócz wspomnianego już Raffaele'a Miratego w roli księcia, wystąpili: baryton Felice Varesi w partii tytułowej, sopranistka Teresina Brambilla w partii Gildy, kontralt Casaloni w partii Maddaleny, bas Feliciano Pons w partii Sparafucile. Premierowa publiczność trafnie oceniła wartość *Rigoletta*. Trafniej niż krytyka, która wyrzucała Verdiemu burzenie tradycji narodowego *bel canto* oraz zbyt zaprawienie muzyki... smakiem niemieckim.

Rigoletto był siedemnastą z rzędu operą Verdiego. Po sukcesach *Nabuchodonozora*, *Lombardczyków* i *Ernaniego* pozycja Verdiego jako kompozytora operowego była już ustalona, a sława jego wybiegała daleko poza granice ojczystego kraju. Że jednak sukces *Rigoletta* to nie był tylko *succès d'estime*, świadczy klęska, jaką w niespełna dwa lata potem, w tym samym Gran Teatro La Fenice, poniosła prapremiera *Traviaty*. Tym razem, co prawda, główną przyczyną niepowodzenia byli wykonawcy, a specjalnie niewłaściwa obsada partii tytułowej.

Miarą sukcesu weneckiej premiery *Rigoletta* było powtórzenie opery w tym samym sezonie i w tym samym teatrze jeszcze 21 razy. W następnym sezonie liczba przedstawień znacznie wzrosła. Inne włoskie teatry operowe poczęły na wyścigi wystawiać *Rigoletta*. Bardzo prędko opera przedostała się i na sceny zagraniczne. Graz, Budapeszt, Praga, Lubeka, Stuttgart, Brema, Hanower, Londyn - oto pierwsza seria miast, które poza granicami Włoch wystawiły *Rigoletta*.

W Warszawie wystawiono go w 1853 roku, a więc już w dwa lata po weneckiej prapremierze. Zachował się egzemplarz libretta opery, którego poetyckiego przekładu z włoskiego na polski dokonał Jan Chęciński, przyszyły autor librett do *Strasznego dworu*, *Verbum nobile*, *Parii* i *Beaty* Moniuszki. Książeczka wydana w drukarni

GRAN TEATRO LA FENICE

Domani Lunedì 10 Marzo 1851 RIPOSO.

Martedì sera 11 Marzo suddetto Recita XXXVIII.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA

R I G O L E T T O

Parole di F. M. PIAVE. — Musica di GIUSEPPE VERDI espressamente scritta.

PERSONAGGI IL DUCA di Mantova RIGOLETTO, suo buffone GILDA, di lui figlia SPARAFUCILE, bravo GIOVANNA, custode di Gilda MADDALENA, sua sorella IL CONTE di MONTERONE	ARTISTI Raffaele Mirate Felice Varesi Teresina Brambilla Feliciano Pons Annetta Casaloni Laura Saini Paolo Damini	PERSONAGGI MARULLO, Cavaliere BORSA Matteo Cortigiano IL CONTE di CEPFRANO LA CONTESSA sua sposa USCIERE di Corte PAGGIO della Duchessa Cavalieri DAME PAGGI ALABARDIERI	ARTISTI Francesco Kunerth Angelo Zuliani Andrea Bellini Luigia Morselli Antonio Rizzi Annetta Modes Lovati
--	---	---	---

La scena si finge nella città di Mantova, e suoi dintorni. — Epoca il secolo 16.^o

Dopo l'opera il Ballo grande Fantastico di GIULIO FERROT, riprodotto e dirito in 8 quadri dal Coreografo DOMENICO ROZANI, Musica del Maestro Paganini e Delfini.

F A U S T

Dopo l'opera il Ballo grande Fantastico di GIULIO FERROT, riprodotto e dirito in 8 quadri dal Coreografo DOMENICO ROZANI, Musica del Maestro Paganini e Delfini.

Il prezzo del Biglietto d'ingresso Per i piccoli Fascioli
 Gli Scanni della Seconda, Terza, Quarta, Quinta e Sesta fila si vendono ad Anno Lire DUE ed oltre al Cabotto del sig. Marco Marangoni.
 Si offre per il teatro il giorno 10 Marzo 1851.
 L'Impresario G. S. LAURA.

RIGOLETTO

MELODRAMMA
DI F. M. PIAVE
MUSICA
DI GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI
AL GRAN TEATRO LA FENICE
NELLA STAGIONE
DI CARNOVALE E QUADRAGESIMA
1850-51

11 Marzo 1851

VENEZIA
NELLA TIPOGRAFIA GASPARI.

PERSONAGGI	ARTISTI
Il Duca di Mantova	S. ^o Raffaele Mirate.
RIGOLETTO, suo buffone di corte.	S. ^o Felice Varesi.
GILDA, di lui figlia.	S. ^o Teresina Brambilla.
SPARAFUCILE, bravo.	S. ^o Feliciano Pons.
MADDALENA, sua sorella.	S. ^o Annetta Casaloni.
GIOVANNA custode di Gilda.	S. ^o Laura Saini.
Il Conte di MONTERONE.	S. ^o Paolo Damini.
MARULLO, Cavaliere.	S. ^o Francesco Kunerth.
BORSA Matteo, cortigiano.	S. ^o Angelo Zuliani.
Il Conte di CEPFRANO.	S. ^o Andrea Bellini.
LA CONTESSA sua sposa.	S. ^o Luigia Morselli.
USCIERE di corte.	S. ^o Antonio Rizzi.
PAGGIO della Duchessa.	S. ^o Annetta Modes Lovati.
Cavalieri.	
DAME.	
PAGGI.	
Alabardieri.	

La Scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni. Epoca, il secolo 16.^o

N. B. Le indicazioni di destra o sinistra s'intendono sempre dal lato dello spettatore.

Druki towarzyszące weneckiej prapremierze:
 Afisz (Archivo Storico del Teatro La Fenice, Wenecja)
 Strona tytułowa i obsadowa z programu (Archivo Storico Ricordi, Mediolan)

Józefa Ungera w Warszawie (przy ulicy Krakowskie Przedmieście nr 391) to wymowny dowód sprężystości ówczesnej warszawskiej sceny operowej, która potrafiła tak szybko wprowadzić do swego repertuaru nową włoską operę. To zarazem dowód uznania, jakim cieszyła się u nas twórczość Verdiego jeszcze przed pojawieniem się jego największych dzieł. Jak widać, wystawianie oper Verdiego na polskich scenach operowych ma wieloletnią tradycję.

Trudno nie zauważyć, że *Rigoletta* wystawiono zaledwie po dwóch latach, gdy gotowa partytura Moniuszkowskiej *Halki* musiała odleżeć się lat dziesięć. *Halkę* wystawiono, jak wiadomo, dopiero w 1858 roku, a więc w pięć lat po warszawskiej premierze *Rigoletta*. Ale były to czasy absolutnego prymatu opery włoskiej nie tylko na polskich scenach (...).

Łatwo się więc domyślić, że opera śpiewana była w języku włoskim, a przekład Chęcińskiego miał jedynie na celu ułatwienie zrozumienia akcji. Później jednak wystawiano *Rigoletta* w języku polskim i to właśnie w przekładzie Chęcińskiego; zachował się on na naszych scenach aż do ubiegłej wojny. Po wojnie uznano za stosowne dokonać nowego tłumaczenia, które - jak łatwo stwierdzić - nie dorównuje swymi walorami poetyckimi przekładowi Chęcińskiego. Ciekawostką jego przekładu, usuniętą zresztą w dalszej praktyce, było skreślenie z obsady i treści opery słowa „książę” i zastąpienie go najzupełniej dowolnie imieniem Manfred. Widocznie zapobiegliwa cenzura (abyły to przecież lata „nocy mikołajowskiej”) uznała za niewskazane pozostawienie tego tytułu, z którym mogły kojarzyć się niebezpieczne aluzje do tego czy innego księcia namiestnika...

Echa weneckiego triumfu *Rigoletta* dotarły oczywiście i do Paryża. Verdigo pamiętano tu dobrze z czasów paryskiej premiery *Nabuchodonozora*. Rzecz ciekawa, że wystawieniu *Rigoletta* w Paryżu sprzeciwił się autor dramatu, z którego wysnute zostało libretto, Victor Hugo. Chodziło mu zresztą jedynie i wyłącznie o obronę swych praw autorskich. Sąd przyznał mu rację. Dopiero w roku 1857 dyrektor paryskiego Teatru Włoskiego zdołał uzyskać odpowiednie zezwolenie władz sądowych i wystawić *Rigoletta*, z olbrzymim zresztą powodzeniem. Victor Hugo, który ze względów pryncypialnych nie zmienił swego stanowiska, podziwiał muzykę opery, a sławny kwartet wywołał nawet słowa jego uznania co do trafności dramatycznej charakterystyki.

Zdawałoby się, że nie obudzi niczyich zastrzeżeń bogactwo melodyki *Rigoletta*, którego takie melodie, jak: ballada i piosenka księcia, obydwie arie Gildy i sławny kwartet nie straciły dotąd nic ze swej świeżości... A tymczasem, w ówczesnej paryskiej „Gazette Musicale” zawyrokowano krótko i zdecydowanie: „il n'y a pas de mélodie!” (brak melodii). „*Rigoletto* - pisał londyński „Times” - to najślabsza opera pana Verdiego, najbardziej wyzbyta inwencji, najbardziej uboga i pozbawiona wszelkiej pomysowości. Zagłębiać się w jej analizę byłoby stratą czasu i miejsca.”

Nie sądźmy, że polscy krytycy okazali więcej względów twórcy *Rigoletta*. W wydawanym pod redakcją Józefa Sikorskiego „Ruchu Muzycznym”, w numerze 33 z 11 listopada 1857 roku, cotygodniowe sprawozdanie z życia muzycznego Warszawy rozpoczyna się następująco: „Sprawozdanie tygodniowe o operze w kilku skończymy słowach: grano *Trubadura*, *Jerozolimę*, *Rigoletta*: wszystko opery Verdiego, za co pewnie nie gniewają się zwolennicy tego autora. A że każdy zwolennik muzyki cenić go musi za niektóre przymioty, choć one są raczej pozorne jak istotne (liczymy do nich: wysilenia na oryginalność, ubieganie się za wymykającą się mu



Felice Varesi, pierwszy wykonawca roli Rigoletta w Gran Teatro La Fenice, 1851; fotografia pokolorowana przez samego artystę (Museo Teatrale alla Scala, Mediolan)

często prawdą dramatyczną, instrumentację przemyślaną raczej niż charakteryzującą), więc może znieść przez tydzień symptom słabości teatru, którą werdyzmem nazwiemy, musi znieść absolutyzm muzyczno-dramatyczny nie dający sposobności do wyboru. W wielkich Europy miastach, jak Berlin, Wiedeń, Londyn, Paryż, oprócz teatru na operę włoską, kiedyć ma być koniecznie, mają teatr oddzielny na operę domową, a czasem i niejeden. Komu więc nie smakuje cudzoziemski język, obcy śpiewak lub kompozytor włoski, idzie szukać swoich śpiewaków i innych kompozytorów; choćby wreszcie i włoskich, ale przedstawionych w właściwym miastu owemu języku. U nas to być nie może, bo podług stawu grobla (istotnie opera włoska u nas groblą jest dla rozwoju sztuki domowej). Ale trochę cierpliwości, a znajdzie się i u nas to samo, gdy Warszawa będzie miała jakie pół miliona mieszkańców; toć ma już trzecią część tego!

Dwa tygodnie potem, w numerze 35 z 25 listopada tegoż 1857 roku, odpowiednie sprawozdanie rozpoczynają równie cierpkie zdania: „Jeśli nas kto z czytelników zapyta czemu w ubiegłym tygodniu nie było sprawozdania, to odpowiemy bez wybiegów, że zbyt szanujemy papier, by go psuć niepotrzebnie; a wreszcie możemy sobie powetować dzisiaj i wetujemy. Otóż w Teatrze Wielkim w tygodniu przeszłym dano *Trubadura*, *Rigoletta* i *Ernaniego* (Verdi, Verdi, Verdi), a w tygodniu bieżącym *Żydówkę*; o czym więc tu rozprawić? *Halkę* Moniuszki posłyszemy niedługo, to będzie przecie o czym pomówić więcej”.

„Muzyka *Rigoletta* - pisało londyńskie „Athenaeum” - jest żenująco nieudolna i śmieszna, pełna wulgarności i ekscentryczności, uboga w pomysły”. Ale mimo takich opinii, publiczność przyjmowała operę entuzjastycznie. Entuzjazm ten nie słabnie zresztą do dzisiaj. *Rigoletto* nadal ujmuje pięknem swych melodii, fascynuje trafnością muzycznej charakterystyki, wzrusza dogłębnie ludzką wymową swych dramatycznych sytuacji. Niemała w tym zasługa arcymistrza teatru romantycznego, jakim był Hugo, chociaż osnute na dramacie *Król się bawi* libretto Piavego niewolne jest od usterek. Triumf wenecki *Rigoletta* stał się triumfem światowym i dzisiaj opera ta, obok *Traviaty* i *Aidy*, należy do najchętniej wystawianych dzieł Verdiego w każdym teatrze operowym.

Warto przytoczyć wypowiedź Karola Szymanowskiego o *Rigoletcie*, zamieszczonej w liście do Leonii Gradstein, pisanym w Grasse (Riwiera francuska) 21 stycznia 1937 roku, a więc na dwa miesiące przed śmiercią kompozytora: „Bardzo dużo słucham radia. Czasem świetne rzeczy. Onegdaj tak cudownego *Rigoletta* z Rzymu, że aż się wzruszyłem w 4 akcie. Zresztą uważam to za arcydzieło Verdiego”.

Sam Verdi, najsurowszy bodajże sędzia swych własnych dzieł, był z *Rigoletta* zadowolony. „Jestem rad z siebie - miał powiedzieć do odtwórcy partii tytułowej, barytona Varesiego - i sądzę, że nie napiszę nigdy nic lepszego” (...).

„KRÓL SIĘ BAWI”, A CENZURA SZALEJE

Odwieczna troska kompozytora operowego to dobre libretto! Verdi nie miał pod tym względem zbyt wiele szczęścia. Choć, przyznać trzeba, sięgał niejednokrotnie po tematy do dzieł znakomitych pisarzy: w ich liczbie również do dwóch dramatów

współtwórcy francuskiego romantyzmu, Victora Hugo. Pierwszym był *Ernani*, drugim - *Król się bawi*.

„Jest w tej chwili godzina wpół do jedenastej. Otrzymałem właśnie r o z k a z zawieszenia przedstawień sztuki *Król się bawi*. Minister zakomunikował mi ten rozkaz za pośrednictwem p. Taylora. Dnia 23 listopada”. Oto treść listu wysłanego do Victora Hugo przez Jousslina de Lassalle, dyrektora Komedii Francuskiej w Paryżu, nazajutrz po premierze dramatu¹. List ten i obszerny komentarz do niego stanowią zasadniczą treść burzliwej przedmowy, jaką Victor Hugo zamieścił na wstępie wydania francuskiego.

A oto tło wydarzeń przedstawione przez komentatora polskiego wydania z 1954 roku: „Dramat *Król się bawi* pisał Victor Hugo od czerwca do sierpnia 1832 roku. Nie bez wpływu na tło dramatu były wypadki z 5-6 czerwca 1832 roku. Wybuchło wówczas w Paryżu powstanie republikańskie przeciwko wzrastającemu uciskowi ze strony reżimu orleańskiego². Powstanie zostało krwawo stłumione przez Ludwika Filipa. Victor Hugo, sympatyzujący wówczas z ruchem republikańskim, wprowadził do dramatu akcenty antymonarchiczne. Sztuka została przyjęta przez Komedię Francuską 9 września 1832 roku. Premiera, która odbyła się 22 listopada, przeobraziła się w wielką, burzliwą manifestację republikańską. Młodzież pod przywództwem poety Théophile'a Gautier śpiewała pieśni rewolucji francuskiej: *Carmagnole* i *Marsylianke*. Nazajutrz Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdjęło sztukę z afisza pod pretekstem, że zawiera ona sceny obrażające moralność. Istotnym powodem zakazu były antymonarchiczne akcenty w partiach Trybuleta³. Nie była to jedyna interwencja cenzury w dziejach dramatu *Król się bawi*. W roku 1873 generał Ladmirault, komendant Paryża, zakazał wystawienia tej sztuki przez teatr Porte Saint-Martin. Drugie przedstawienie dramatu odbyło się dopiero w pięćdziesiątą rocznicę jego premiery, 22 listopada 1882 roku”. A więc w 31 lat po premierze *Rigoletta* Verdiego.

Zacytowawszy list dyrektora Komedii Francuskiej, Hugo nie powściąga swego oburzenia. Cała przedmowa napisana w tydzień po zdjęciu sztuki z afisza jest jednym wielkim oskarżeniem samowoli ministra d'Argout i reżimu orleańskiego.

„Autor - pisze Hugo - nie mogąc uwierzyć w tak wielką bezczelność i szaleństwo, pobiegł do teatru. Na miejscu fakt ten całkowicie się potwierdził. Minister wydał rzeczywiście powyższy r o z k a z - z tytułu osobistego autorytetu i z racji boskich uprawnień ministra. Minister nie musiał podawać autorowi żadnych powodów. Po prostu zabrał mu sztukę, pogwałcił jego prawo, odebrał jego własność. Nie pozostawało już właściwie nic innego jak wtrącić samego poetę do Bastylii”.

Poeta cytuje takie postanowienia obowiązującej wtedy konstytucji jak: „Francuzi mają prawo publikacji”, czy też: „cenzura nigdy nie będzie przywrócona”, czy wreszcie: „konfiskata zostaje zniesiona” - by stwierdzić,

¹ Wszystkie cytaty oraz znaczną część informacji o dramacie Victora Hugo *Król się bawi* oparto na wydaniu PIW, Warszawa 1954, przekład Henryka Rostworowskiego, pod redakcją Zbigniewa Bienkowskiego.

² Rewolucja lipcowa w 1830 r. wyniosła na tron Ludwika Filipa, „króla-mieszczanina” z orleańskiej linii Burbonów.

³ Trybulet (1479-1536) - słynny błazen królewski na dworze Ludwika XII i Franciszka I. Postać historyczna. W operze Verdiego, zmieniającej czas i miejsce akcji, otrzymał on miano Rigoletta.

że zawieszenie przedstawień sztuki teatralnej jest już nie tylko „potwornym aktem samowoli, lecz także prawdziwą konfiskatą, jest zamachem na własność zarówno teatru, jak i autora”.

„Czy rzeczywiście - woła poeta - miało miejsce to, co nazywamy rewolucją lipcową? Nie jesteśmy już, rzecz prosta, w Paryżu, ale wobec tego, w jakim znajdujemy się paszaliu?”

Słowa pełne goryczy dostają się również i teatrowi: „Zdumiona i zaskoczona Komedia Francuska podjęła próby interwencji u ministra, by uzyskać cofnięcie owej dziwacznej decyzji. Ale wysiłki jej spełzły na niczym. Rada sułtańska, przepraszam, rada ministrów zebrała się w ciągu dnia. Dwudziestego trzeciego był to tylko rozkaz ministra, dwudziestego czwartego był to już rozkaz ministerstwa. Dwudziestego trzeciego sztuka była zawieszona, dwudziestego czwartego została definitywnie zakazana. Polecono nawet teatrowi wykreślić z afiszy te trzy niebezpieczne słowa: *Król się bawi*. Ponadto przykazano również temuż nieszczęsnemu Teatrowi Francuskiemu, by się nie uskarżał i w ogóle wziął wody do ust. Może byłoby szlachetnie, pięknie i lojalnie stawiać opór temu tak azjatyckiemu despotyzmowi, ale teatrom brak na to odwagi. Obawa przed cofnięciem przywilejów czyni z nich dające się bezkarnie poniewierać sługi i poddanych, eunuchów i niemowy”.

Dramat *Król się bawi*, wydany drukiem w roku swego powstania, zanim jeszcze został przyjęty przez Komedię Francuską, był solą w oku klasycystycznie nastawionej konserwy literackiej. Jak podkreśla komentator polskiego wydania dramatu, walka literacka, którą na terenie teatru Victor Hugo toczył z klasykami, nie osłabła od czasu pamiętnej premiery *Ernaniego*. Pośrednim powodem zakazu wystawiania sztuki było stanowisko niechętniej Victorowi Hugo grupy konserwatystów, której przedstawiciele, a wśród nich wielu członków parlamentu, zwrócili się do ministra ze skargą na frywolności zawarte w dramacie *Król się bawi*.

Ale - jak pisze Hugo - „wszyscy szlachetni i lojalni przeciwnicy autora podali mu rękę, gotowi znów do walki literackiej wtedy dopiero, kiedy zakończy się walka polityczna. We Francji człowiek prześladowany nie ma już innych wrogów prócz prześladowcy”. Prześladowcą był reżim orleański, wrażliwy na wszelkie antymonarchiczne aluzje. Ale bezpośredniego pretekstu do zdjęcia z afisza sztuki dostarczyły jej rzekome frywolności. „Nasi cenzorzy - pisze dalej w swej przedmowie Hugo - twierdzą ponoć, że *Król się bawi* zgorszył ich, obraził ich poczucie moralności, że sztuka ta zraniła skromność żandarmów”.

W dłuższym wywodzie poeta stara się sprowadzić do absurdu twierdzenie o niemoralności sztuki. Opiera się na samym jej założeniu. Skorzystajmy ze sposobności, by przedstawić je słowami samego poety:

„Trybulet jest kaleką. Trybulet jest chory. Trybulet jest błaznem nadwornym. To potrójne upośledzenie czyni go złym. Trybulet nienawidzi króla za to, że jest królem, nienawidzi panów za to, że są panami, i nienawidzi ludzi za to, że nie mają garbów na plecach. Jedynym jego zajęciem jest wywoływanie ustawicznych starć między królem a dworzanami oraz rzucanie słabszego na pożarcie przez silniejszego. To on deprawuje, demoralizuje i ogłupia króla. Pcha go ku tyranii, ignorancji i zepsuciu. On to napuszcza króla kolejno na wszystkie rodziny szlacheckie, wskazując mu palcem żony do uwiedzenia, siostry do porwania lub córki do zbezczeszczenia. Król jest w ręku Trybuleta jedynie wszechpotężnym pajacem, niszczącym wszystkie istnienia, wśród których błazen każe mu się poruszać.



Teresina Brambilla, pierwsza wykonawczyni roli Gildy w Gran Teatro La Fenice, 1851
(tu w roli tytułowej z „Normy”)
Portret Bernarda Amiconiego (Museo Teatrale alla Scala, Mediolan)

Pewnego dnia, w środku zabawy, w chwili gdy Trybulet namawia króla, by porwał żonę panu de Cossé, pan de Saint-Vallier dociera przed oblicze monarchy i dumnie czyni mu wyrzuty za zniesławienie córki, Diany de Poitiers. Trybulet naśmiewa się i naigrawa z ojca, któremu król uwiódł córkę. Starzec ze wzniesioną ręką przeklina Trybuleta. Stąd wywodzi się cała sztuka. Właściwym jej tematem jest przekleństwo pana de Saint-Vallier. Proszę uważać (...). W kogóż ugodziło to przekleństwo? Czy w Trybuleta, trefnisiu królewskiego? Nie, bynajmniej. Ugodziło ono w człowieka i ojca, który ma serce i córkę. Trybulet ma córkę, i to jest najistotniejsze. Trybulet nie ma na tym świecie nic prócz córki. Ukrywa ją przed światem w odludnej dzielnicy, w stojącym na uboczu domku. Im gorliwiej rozsiewa po mieście zarzę rozpusty i zepsucia, tym pilniej trzyma swoją córkę z dala od świata. Wychowuje swe dziecko w niewinności, w cnocie i skromności. Lęka się najbardziej, by nie popadła w zło, ponieważ sam jako człowiek zepsuty wie, ile zło przysparza cierpienia. I klątwa starca ugodzi właśnie Trybuleta w jedyny przedmiot ukochania - w jego córkę. Ten sam król, którego Trybulet pcha ku gwałtom, porwie mu jego córkę. Opatrzność zada błaznowi taki sam cios, jaki zadała panu de Saint-Vallier.

Po uwiedzeniu córki Trybulet nastawi sidła na króla, by ją pomścić, ale to ona w nie wpadnie. Trybulet ma zatem dwoje wychowanków: króla i córkę. Króla, którego nakłania do złego, i córkę, którą wychowuje w cnocie. Jedno zgubi drugie. Błazen zamierza porwać dla króla panią de Cossé, a porywa dlań własną córkę. Chce zamordować króla, by pomścić córkę, a zabije ją samą. Kara nie zatrzymuje się w pół drogi. Przekleństwo ojca Diany wypełnia się na ojcu Blanki."

To równie płomienne jak i wnikliwe przedstawienie ideowej koncepcji dramatu *Król się bawi* w pełni dotyczy również *Rigoletta* Piavego i Verdiego. Mimo narzuconej przez cenzurę konieczności zmiany miejsca akcji opery przez przeniesienie jej z Paryża do Mantui i dokonania szeregu zaciemniających nieraz przejrzyście wątku treściowego retuszy, koncepcja dramatyczna *Rigoletta* nie odbiega zasadniczo od swego literackiego pierwowzoru.

„Nie do nas należy stwierdzenie - wywodzi w dalszym ciągu Hugo - czy jest to słuszna koncepcja dramatyczna, ale z pewnością jest to słuszna koncepcja moralna (...) Nie mamy zamiaru dyskutować z policją - byłby to dla niej zbyt wielki zaszczyt. - ale jedynie z tą częścią publiczności, której ta dyskusja może wydać się konieczna. (...) Jeżeli dzieło jest moralne w swoim założeniu, czy może być niemoralne w swoim wykonaniu?"

Poeta analizuje następnie bardziej drastyczne sytuacje sztuki, podkreśla, że „ze względu na specyficzne wymogi i drażliwość sceny” usunął pewne szczegóły wydania książkowego, powołuje się wreszcie na analogie w dziełach Szekspira, Regnarda, Moliere i Beaumarchais’ego.

A oto konkluzja poety: „Tam gdzie należało być szczerym i mówić otwarcie, autor uważał za stosowne być szczerym, i wziął to na swoją odpowiedzialność, zachowując jednak wszędzie powagę i umiar; pragnie on bowiem, aby sztuka była czysta, ale nie pruderyjna.”

Warto zacytować również jeden fragment przedmowy, w którym poeta, po przeprowadzeniu dowodu swjej słuszności i rozprawieniu się z ministerstwem, raz jeszcze godzi kłującym żądłem swego pamfletu w reżim orleański: „Rząd lipcowy jest niemowlęciem, liczy sobie zaledwie trzydzieści trzy miesiące życia, jest dopiero

w powijakach i miewa dziecinne napady wściekłości. Nie wiadomo, czy w ogóle zasługuje na to, by odczuwać w stosunku do niego zbyt wiele prawdziwego męskiego gniewu? Gdy dorosnie zobaczymy.” Czy słów tych, pisanych w roku 1832, nie można uważać za prorocze przeczucie roku 1848, w którym to roku „męski gniew” rewolucji lutowej położył kres reżimowi orleańskiemu?

Tymi samymi argumentami, które Victor Hugo zmuszony był wytoczyć w obronie swego dramatu *Król się bawi*, posłużyć się również mogli w walce z cenzurą wenecką Piave i Verdi, gdy 18 lat później podjęli śmiały zamiar osnucia akcji swej nowej opery na dramacie francuskiego poety.

DRAMATYCZNE PERYPETIE DRAMATYCZNEGO LIBRETTA

„Jeżeli skomponuję tę operę i przyniesie mi ona uznanie, będziemy mogli oświadczyć potomności, że zaprosiliśmy do współpracy... komisarza policji.” Tak pisał Verdi do swego librecisty i przyjaciela, Piavego. Pisząc te słowa mógł zdobyć się na ton żartobliwy, gdyż największe trudności związane z librettem *Rigoletta* były już pokonane. Ale początkowo sprawa przedstawiała się zupełnie niewesoło. I wtedy twórca *Nabuchodonozora* potrafił grzmieć iście biblijnym gniewem. Ba, nawet Piavemu, dostało się niemało! Wszakże to właśnie on najsolennie zapewniał maestra, że tym razem libretto nowej opery nie obudzi zastrzeżeń stojącej na usługi austriackiego zaborcy weneckiej policji. A teraz sprawa nie mogła być tak łatwa, jak to było w roku 1843, gdy Piave koncytował swe pierwsze dla maestra Verdiego pisane libretto - *Ernanię*, wysnuwane z głośniego dramatu Victora Hugo. Co prawda, po pamiętnej paryskiej premierze *Ernanię* w roku 1830 rozgorzała walka, jaką francuski poeta, przywódca kierunku romantycznego, toczył z niechętną mu grupą literacką. Już *Ernani* był dla czujnego oka władz „tematem rewolucyjnym”. Wszakże śpiewane przez chór słowa: „Si ridest’ il Leon di Castiglia...” (Zbudził się Lew Kastylii...) były podchwytywane przez patriotycznie nastawioną wenecką publiczność. Ale wtedy skończyło się tylko na kilku retuszach.

Teraz, w roku 1850, sprawa przedstawiała się o wiele gorzej. Władze austriackie dobrze pamiętały rok 1848, gdy cała równina Po rozgorzała powstaniem, w którym Wenecja opierała się szczególnie mężnie, ulegając w formalnym oblężeniu jedynie tylko głodowi i panoszącej się w mieście zarazie cholery. Teraz, po odzyskaniu władzy, zaborca wolał pielęgnować zasadę najdalej idącej ostrożności.

W marcu 1850 roku dyrektor weneckiego Gran Teatro La Fenice Marzari zwrócił się do Verdiego o dostarczenie na przyszły sezon nowej opery. Oprócz *Ernanię*, na deskach teatru weneckiego odniósł w marcu 1846 roku frenetyczny sukces *Attyla*, skomponowany do libretta Solery. I tym razem publiczność wyczuła i podchwyciła zawarte w treści opery aluzje polityczne. Przyjmując teraz zaproszenie Marzariego kompozytor wybrał temat, który pasjonował go już od września 1849 roku.

Sięgając po jeszcze jeden dramat Victora Hugo, a zdając sobie sprawę z niedomogów partytury *Ernaniego*, pragnął zapewne Verdi zrehabilitować się w nowo komponowanej operze. Ale decydujące znaczenie miał tu nieomylny instynkt sceniczny Verdiego, który na ogół nigdy go nie zawodził. Instynkt ten ukazał mu nie przewrotną dramaturgię - działanie kłótwy, jaką zboląły ojciec rzucił na szydzącego zeń błazna. *Kłątwa (La Maledizione)* - taki też był pierwotnie zaplanowany tytuł opery.

Piavemu zlecił Verdi jak najdalej idące kierowanie się względami na cenzurę. Piave, uważany nie tyle za poetę ile za... rymoroba, dał się poznać jako ślepy wykonawca zleceń Verdiego. Jego credo literackie zamykało się w zdaniu wypowiedzianym w weneckim dialekcie: „El Maestro vol cussi e basta!” (Maestro tak chce i basta!). Verdi angażując librecistę, miał zwyczaj dawać mu już rozplanowany układ libretta z podziałem na arie, duety i sceny zbiorowe wraz z poleceniem: „Ubierz to w wiersze!”. Pisanie libretta dla Verdiego było niewątpliwie zjedzeniem po społu z nim przysłowiowej beczki soli. Przyznać jednak trzeba, że właśnie do Piavego żywił on uczucie szczerzej przyjaźni, nie opuścił go w późniejszych latach, obezwładnionego atakiem paraliżu, a i po śmierci przyjaciela pamiętał o wyposażeniu osieroconej rodziny.

Piave zapewnił maestra, że w fabrykowanym tekście, nic nie obudzi zastrzeżeń cenzorów i wziął się do opracowywania libretta *Kłótwy*. Zaraz też po premierze *Stiffelia* Verdi miał już sporo gotowej muzyki. I nagle pod koniec roku spadła jak piorun z jasnego nieba wiadomość, że cenzura najkategoryczniej odrzuciła całość gotowego już tekstu. Verdi wpadł we wściekłość, nie szczędząc Piavemu wyrzutów. Czyż można myśleć o zupełnie nowym temacie teraz, gdy do określonego kontraktem z Marzarim terminu pozostało zaledwie 8 do 10 tygodni? Pragnąc za wszelką cenę nie robić zawodu dyrekcji Teatro La Fenice, która zresztą z dużą rezerwą odniosła się do tematu opery wysnutego z zakazanego w Paryżu dramatu Victora Hugo, kompozytor zaproponował przyjęcie *Stiffelia* po dokonaniu nowego trzeciego aktu. Ale fakt niedawnego wystawienia tej opery w pobliskim Trieście nie zachęcał do powtarzania jej w Wenecji. Nie pozostawało nic innego jak ratować libretto nowej opery.

Jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu cenzury pisał Verdi do Marzariego: „Przypuszczenie, że *Le Roi s'amuse* może nie uzyskać zezwolenia, przyczynia mi wiele niepokoju. Byłem zapewniony przez Piavego, że nic nie stanie na przeszkodzie temu tematowi, i ufając swemu poecie zabrałem się do studiowania go i głębokiego przemyślenia. Zarówno idea, jak i koloryt muzyczny były już w mej myśli odnalezione. Mogę powiedzieć, że dla mnie główna część pracy została zrobiona. Gdybym teraz miał być zmuszony do przestawienia się na inny temat, nie starczyłoby już czasu dla przeprowadzenia takich studiów i nie napisałbym opery, z której w swym sumieniu mógłbym być zadowolony”. Ten jakże charakterystyczny list rzuca światło na typowy dla Verdiego proces tworzenia opery. Podważa również legendę o skomponowaniu całego *Rigoletto* w 40 dni.

Stanowisko cenzury było niewzruszone. Do zakazu dołączono wyrzut, że „poeta Piave i sławny maestro Verdi nie umieli znaleźć dla swych talentów lepszego pola od tego tematu odznaczającego się wyuzdaną niemoralnością i lubieżną trywialnością”. Zgnębiony Piave gotów był iść na daleko idący kompromis w kierunku „umoralnienia” libretta. Przesłane przezeń do Busseto pojedyncze wigilijne dary w postaci świeżych ryb i ciasta zostały przez kompozytora chłodno przyjęte. O daleko idącym wybielaniu



Książę Mantui, Maddalena, Gilda i Rigoletto
Litografia z pierwszego wydania partytury „Rigoletto”



Gilda i Rigoletto
Pocztówka wydana z okazji prapremiery „Rigoletto”

tematu nie chciał Verdi nawet słyszeć. Sprawa nowej opery przedstawiała się katastrofalnie.

Nadzieja ocalenia jej zaświtała dość nieoczekiwanie. Na widowni pojawił się dyrektor weneckiej policji Carlo Martelli, dziwnym trafem ten sam, który swym podpisem zatwierdził poprzednio zakaz cenzury. Ten zapalony wielbiciel Verdiego obiecał pomoc za cenę daleko idących zmian libretta. Przyznać trzeba, że przezacny stróż bezpieczeństwa dał się ponieść pomysłowości, niemalże poetyckiej wenie...

Tytuł opery *Kłątwa* - wykluczone! Zbyt to ponętna podnieta do snucia aluzji. Niech będzie *Triboulet*, czy z włoska: *Triboletto*. Nie ma mowy o królu Franciszku I, ani w ogóle o jakimkolwiek panującym. Jeśli zastąpi się go jakimś innym wielmożą, nie może on być publicznie wyklinany. A w ogóle najlepiej z kłatwy zrezygnować. Tak jak i z garbu błazna, ułomność ta zbyt rzadko będzie publiczność. A także i z worka, w którym błaznowi wydadzą ciało zamordowanej, mogłoby to być dla pewnych elementów zbyt zachęcającym przykładem.

Verdi bronił się jak niedźwiedź w matni, apelując do zdrowego rozsądku. Zmienić nazwiska osób? Pociągnie to za sobą konieczność zmiany miejsca akcji. Usunąć kłatwę? To pozbawić dramat jego napędowej siły. Usunąć worek? Któż wtedy uwierzy, że nieszczęsny błazen potrafi dłuższy czas nie rozpoznać zwłok córki?

„Śpiewający kaleka? - pisał Verdi - i czemuż nie? Uważam za świetny pomysł nadanie temu człowiekowi pokracznych kształtów w zestawieniu z jego zdolnym do miłości sercem. Właśnie te kontrasty zniechęciły mnie do sięgnięcia po ten temat. Gdy się go pozbawi tych właściwości, uniemożliwi mi się komponowanie muzyki.” Apelowal w imię „sumienia artystycznego” - i wreszcie osiągnął swój cel. Martelli zmieknął. Niech już pozostanie suweren na scenie, byle tylko rola jego potraktowana była drugoplanowo. Dramatyczny nacisk spoczywać ma na błaznie, który pada tu ofiarą własnej niegodziwości i żądzy zemsty. Przenosząc akcję z Francji do Włoch, z Paryża na dwór księcia Mantui, zmieniono imię tytułowego bohatera z Triboletta na Rigoletto, a zatem na imię - ciekawy paradoks! - o źródłosłowie francuskim (*rigolo* - wesolek). Zanim zdecydowano się ostatecznie na księcia Mantui (duca di Mantova), miał to być książę Vendôme.

Tak więc dzięki porozumieniu atakującego szefa weneckiej policji i broniących się kompozytora i poety powstała ostateczna wersja libretta *Rigoletta* - owoc kompromisu. Ten kompromis naruszył w pewnym stopniu właściwe proporcje dramatycznego wątku. Tak zdecydowane wysunięcie na plan pierwszy osoby Rigoletta ułatwiło co prawda kompozytorowi wzbogacenie profilu muzycznego tej postaci, lecz jednocześnie zaszkodziło pozostałym, które nieco przybladły. Racje moralizatorskie, narzucające skreślenia w scenie uwiedzenia Gildy, pozostawiły miejsce na wątpliwości, czy rzeczywiście książę był tu uwodzicielem w stopniu usprawiedliwiającym tak bezwzględną zemstę Rigoletta. W dramacie *Król się bawi* Bianka wyrwa się z rąk króla Franciszka, by ratując się ucieczką przez uchylone drzwi, wpaść... do jego królewskiej sypialni. Dostojny monarcha nie traci czasu i podąża w jej ślady przekręcając za sobą złoty kluczyk w zamku drzwi. „Musielibyśmy - pisał Verdi w odpowiedzi na późniejsze propozycje uzupełnienia tej sceny - pokazać Gildę z księciem w jego sypialni. Byłoby tu miejsce na duet, i to wspaniały duet! Ale proboszczowie, mnichy i obłudnicy byłiby zgorzseni.”

Zdawałoby się, że tak radykalne zmiany w librecie w stosunku do jego literackiego pierwowzoru powinny były zadowolić cenzorów w innych państewkach

włoskiego półwyspu. Płonne to przypuszczenie! Liczne włoskie sceny operowe wydzierały sobie co prawda pierwszeństwo wystawienia *Rigoletta*, jednakże dla zmylenia nader czujnych oczu i uszu cenzury i policji uciekano się do przyodziewania libretta w przeróżne maski. Jaskrawym tego dowodem były zmiany tytułu opery, którą zależnie od okoliczności wystawiano pod takimi tytułami, jak *Viscardello*, *Lionello*, *Clara di Perth*. Gorzej, że niekiedy pozwalano sobie na przestawienie numerów muzycznych, czy nawet na ich usuwanie. Praktyki te ustały, gdy ostateczne polityczne zjednoczenie Włoch położyło kres działalności zaborczych nadzorców sztuki i kultury.

Co o tych praktykach sądził sam Verdi, widać dobitnie z jego listu pisanego w grudniu 1851 roku do rzymskiego przyjaciela, rzeźbiarza Luccardiego: „Ci *impresarii* jeszcze nie zrozumieli, że opery powinny być wystawiane w całości, tak jak były pomyslane przez autora, albo lepiej ich nie wystawiać wcale. Nie rozumieją, że przeniesienie jednego fragmentu, jednej sceny, jest prawie zawsze powodem niepowodzenia. A cóż dopiero - wyobraź sobie - gdy zmienia się całą treść opery! To bardzo wiele, jeśli nie złożyłem publicznego oświadczenia, że *Stiffelio* i *Rigoletto*, tak jak je wystawiono w Rzymie, to nie była moja muzyka. Cóż powiedziałbyś, gdyby jednemu z twoich pięknych posągów nałożono na nos czarną opaskę?!”

PIERWSZA OPERA WERYSTYCZNA

Zanim jeszcze wszechwładny w Paryżu arbiter od spraw muzycznych - Rossini, nie odnoszący się zresztą zbyt przyjaźnie do twórcy *Rigoletta*, wypowiedział po paryskiej premierze tej opery słowa: „W tej muzyce odnajduję wreszcie geniusz Verdiego”, opera ta napotykała już, jak wiemy, na sprzeczne oceny. Współczesnych uderzała nowością.

„Takiej opery - pisała nazajutrz po prapremierze wenecka „Gazzetta” - nie osądza się w jeden wieczór. Wczoraj byliśmy jakby przytłoczeni nowościami: nowością muzyki, nowością stylu, nowością formy poszczególnych fragmentów. Nie byliśmy w stanie przyswoić sobie całości po jednym przedstawieniu”. Odnosząc się krytycznie do samego tematu, rażącego - jego zdaniem - „ohydztwem i pokracznością”, recenzent zdaje sprawę z sukcesu premiery. „Żeby powiedzieć prawdę - ciągnie dalej - orkiestracja jest zachwycająca i zdumiewająca; orkiestra przemawia i płacze razem ze słuchaczem, budząc w nim uniesienia (...). Nigdy jeszcze muzyka nie była bardziej wymowna. Mniej wspaniała, być może, przy pierwszym wysłuchaniu jest partia śpiewana. Odcina się ona od dotychczas stosowanego stylu brakiem wielkich scen zespołowych. Jedynie tylko w końcowej części spotykamy kwartet i tercet (...). Niektóre z arii i duetów były dzięki znakomitemu wykonaniu, nowości ich treści (*contenuto*) i rytmu, oryginalności linii melodycznej, prawdziwie zachwycające”. Warto dodać, że w następnym artykule, pisanym tydzień później, ten sam sprawozdawca przejawia jeszcze większy entuzjazm, podkreślając specjalnie „prawdziwe piękno” ostatniego aktu, nowość formy i stylu.

Publiczność Verdiego była aż nadto przez niego samego przyzwyczajona do scenicznych eposów, w których bohaterów ożywiała jedynie tylko szczytna idea

miłości ojczyzny, walki o jej wyzwolenie, w których punkty kulminacyjne akcji przenoszone były na potężne finały ze śpiewającym unisono chórem. Być może pod wpływem politycznych klęsk 1849 roku zwrócił się Verdi do tematów, w których jądrem dramatu były osobiste przeżycia jednostki. Jeżeli *Luiza Miller* i *Stiffelio* były tylko jakby zapowiedzią tej „nowej manieri”, to *Rigoletto*, a krótko potem i *Traviata*, są już konsekwentnym wyrazem verdiowskiego weryzmu, owego - jak pisze współczesny włoski filozof Bontempelli - „stąpienia po ziemi sztuki verdiowskiej, w której wszystko rodzi się z człowieka, działa w człowieku i znajduje wyłącznie w człowieku swoje rozwiązanie”.

Jeżeli oficjalnie uznany włoski weryzm (od *vero* - prawdziwy) z przełomu stulecia (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano), szukający w swych środkach wyrazu dla bezlitosnej i brutalnej nieraz prawdy życiowej, był weryzmem nieco doktrynerskim, to weryzm Verdiego, będący zresztą dla jego następców punktem wyjścia, wypływał z twórczej potrzeby, ze szczerości, z jaką muzyka wyrażała uczucia bohatera. Wzorem był Szekspir, do którego dzieł zbliżał się Verdi coraz bardziej przez długie lata swej twórczej kariery. Żywi ludzie, pełne życia sytuacje, odwieczne ludzkie uczucia miłości, zazdrości, zemsty - oto wspólny świat Szekspira i równie nieomylnym wyczuciem sceniczności obdarzonego Verdiego.

W miarę rozwoju dramatycznej akcji bohaterowie jego oper stają się coraz bardziej głęboko czującymi ludźmi. Są też przez niego - jeśli tak można powiedzieć - przesuwani na pozycje weryzmu. Violetta w *Traviacie* z lekkomyślnej kurtyzany staje się zdolną do poświęcenia kobietą, Renato w *Balu maskowym* pod wpływem rzekomej zdrady i Otello żyją już tylko zazdrością i zemstą. Nawet Amneris w *Aidzie* przemienia się z dumnej córki faraona w zebrzącą litości kobietę. Lecz ciąg ten otwiera *Rigoletto*, który już w drugiej odsłonie pierwszego aktu rzuca maskę błażeńską, by ukazać zatroskane oblicze głęboko czującego ojca. Jemu też przypada rola bohatera pierwszej opery werystycznej.

Zrywając stopniowo z wynaturzeniem stylu *bel canto*, Verdi zachowuje jednak niewątpliwie jego zalety, a więc prymat śpiewu (bo opera to przede wszystkim forma wokalna). Dla nadania arii czy recytatywowi zamierzonego dramatycznego wyrazu nie potrzebuje rezygnować z powabów kantyleny. Wystarczy przestudiować osobno każdą z partii sławnego kwartetu w ostatnim akcie *Rigoletta*. Nie zrywając w zasadzie z utrzymywaniem partii orkiestry na drugim planie, potrafi już w partyturze *Rigoletta* nadawać jej rytmom fascynujące zadanie głównego wyraziciela nastroju, operować wyszukany tłem harmonicznym czy pomysłową instrumentacją. Potrafi całym scenom tej opery nadawać „koloryt lokalny”, rzucając na nie, stosownie do wymogów akcji, snop światła lub też zasnuwając je mrokiem. W jednym i w drugim przypadku arsenał środków jest równie skuteczny jak prosty i - co najważniejsze - są to środki wyłącznie muzyczne.

W recytatywach *Rigoletta*, którym powierzane są zupełnie nowe zadania, tętni życie. I tutaj głos decydujący ma kantylena. Monologi Rigoletta w drugiej odsłonie pierwszego i w trzecim akcie, a także jego kapitalny dialog z bandytą Sparafucilem - wyprzedzają o lat 40 styl *Falstaffa*. To samo zauważyć można również w związku z samodzielną rolą tła orkiestrowego w scenie balowej w I akcie (być może wzorem była tu scena balowa z Mozartowskiego *Don Juana*). We wspomnianym nocnym dialogu z bandytą, w którym partia kameralnie potraktowanej orkiestry spełnia decydujące zadanie, podziwiać można prostotę środków w zestawieniu z osiąganym



Okładka wyciągu fortepianowego wydanego przez Ricordiego, ok. 1880 (Museo Teatrale alla Scala, Mediolan)

kapitałnym efektem. W całej zresztą partyturze uderza dążność do oszczędności środków, ograniczanie się tylko do tego, co jest niezbędne.

Piękno i trafność charakterystyki dramatycznej uderzające w muzyce *Rigoletta* nie mogą przesłonić słabych stron jego libretta, któremu zresztą mocno zaszkodziło... policyjne współautorstwo. Partie bohaterów, poza tytułową, nieco przybladły, zdradzając skłonność do sięgania tu i ówdzie po konwencjonalny język wybujałego *bel canta*. Taką koncesją na rzecz wirtuozowskiego popisu jest niewątpliwie sławna aria Gildy (*Caro nome*) z I aktu. Jej heroiczna decyzja poświęcenia życia dla ratowania ukochanego nie znajduje dostatecznie silnego wyrazu muzycznego.

Lekkomyślnego libertyna, jakim jest książę, nader trafnie charakteryzuje ballada (*Questa o quella*) z pierwszej sceny. Ale recytatyw i aria na początku II aktu rażą - mimo swego piękna - częstym w stylu *bel canta* popisowym chłodem. Głównemu „przebojowi” opery, sławnej arii *La donna è mobile*, zarzucano raczej niesłusznie wulgarność. Nie bez powodu sprzeciwiał się Verdi wykonywaniu tego, tak dla tenorów łakomego kąska, na estradach koncertowych, rozumiejąc, że dopiero na scenie, w ścisłym powiązaniu z dramatyczną sytuacją, ta nieco frywolna piosenka może mieć swój pełny sens artystyczny.

Nawet i w partii samego Rigoletta, tam gdzie pojawiają się popisowe kadencje czy też tradycyjna *cabaletta* (*Si, vendetta...*), odczuwamy jakby cofnięcie się do minionego okresu pierwszych kilkunastu oper Verdiego. To samo zarzucić można niektórym „ariom chóralnym”, mimo ich swoistego wdzięku. W sumie, *Rigoletta* nie można uznać za dzieło o nieskazitelnej jedności stylu. Trzeba też zgodzić się z tym, że ustępuje ono pod względem wykończenia szczegółów, mistrzostwa techniki i subtelności środków wyrazu *Balowi maskowemu* i *Don Carlosowi*, nie mówiąc już o ostatnich arcydziełach.

Z pewnych nieudomogów swej ulubionej opery zdawał sobie zapewne sprawę i sam Verdi, który przy sposobności wznawiania jej w Paryżu wyrazić miał żal, że wiek podeszły nie pozwala mu na przeróbkę.

Główne atuty *Rigoletta*, wynoszące je pod tym względem nawet ponad późniejsze, bardziej dojrzałe dzieła Verdiego, to szczerść, siła i bezpośredniość wyrazu, będące wynikiem zapału, z jakim ta muzyka była komponowana. Jak podaje Monaldi, Verdi zapytany kiedyś, której ze swych oper dałby pierwszeństwo, odpowiedział: „Gdybym był melomanem, wybrałbym ponad wszystkie *Traviatę*, lecz gdybym był maestrem, wybrałbym *Rigoletta*”.

Henryk Swolkień

Artykuł jest skrótem pierwszego rozdziału książki
Henryka Swolkienia „*Rigoletto*” Verdiego, PWM, Kraków 1958



RIGOLETTO, OPERA DI G. VERDI

Veglia, o donna, questo fiore
Che a te puro confidai.... **Atto I, Scena III.**



Litografia ze sceną z „Rigoletta” (Civica Raccolta delle Stampe, Mediolan)
Litografia ze sceną z premiery „Rigoletta” w Covent Garden, 1853

RIGOLETTO

na scenie warszawskiej

Premiera polska
Teatr Wielki
8 listopada 1853

Libretto
Francesco Maria Piave
Oryginalna wersja językowa

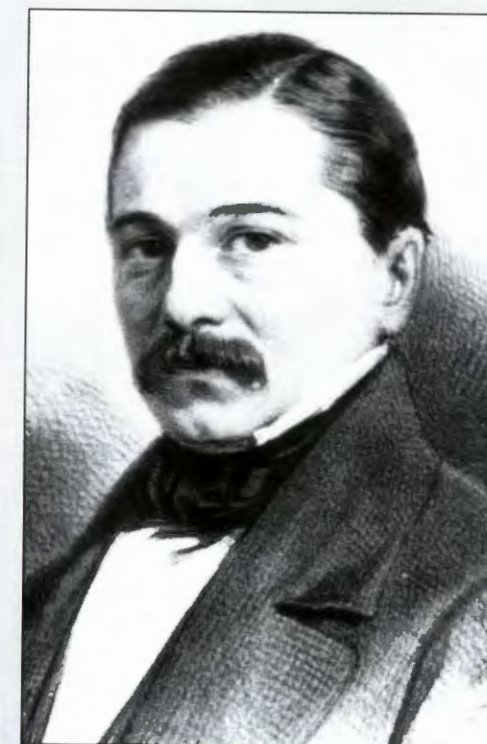
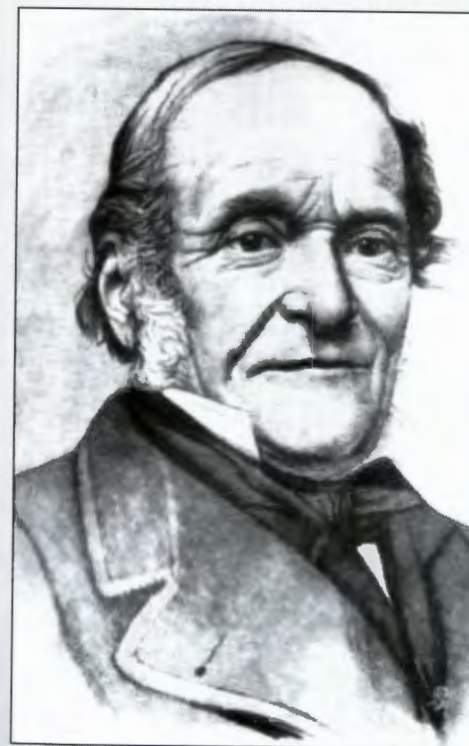
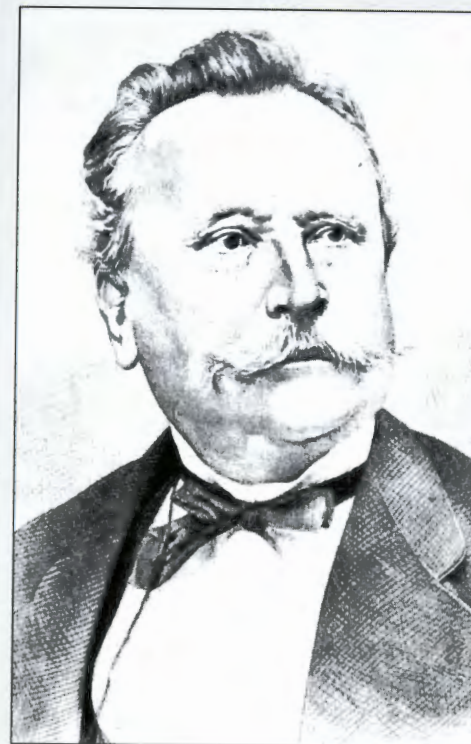
Dyrygent **JAN QUATTRINI**
Reżyseria **LEOPOLD MATUSZYŃSKI**
Scenografia **ANTONI SACCHETTI**
Kostiumy **EWA GWOZDECKA** i **GUSTAW GUTH**
Przygotowanie chóru **MIKOŁAJ BASSI**
Choreografia **ROMAN TURCZYNOWICZ**

W rolach głównych wystąpili:
Manfredo (Książę Mantui) **Francesco Ciaffei**
Rigoletto **Lodovico Butti**
Gilda **Maria Spezia**
Sparafucile **Władysław Miller**
Maddalena **Kornelia Quattrini**
Giovanna **Maria Seredyńska**
Hrabia Monterone **Wawrzyniec Wodiczka**
Soliści baletu
Maria Freytag i **Hipolit Meunier**

14 sierpnia 1859
odbyło się pierwsze przedstawienie w języku polskim
z librettem w przekładzie Jana Chęcińskiego

W rolach głównych wystąpili:
Manfredo (Książę Mantui) **Mieczysław Kamiński**
Rigoletto **Jan Koehler**
Gilda **Maria Gruszczyńska**

**Przedstawienie to było później wielokrotnie wznawiane
w różnych obsadach**



Leopold Matuszyński, Jan Quattrini
Antoni Sacchetti, Roman Turczynowicz
(Archiwum Teatru Narodowego)

W DNIU PREMIERY

w „Kurierze Warszawskim”

Z powodu zapowiedzianego przedstawienia nowej opery pn. *Rigoletto* nie wątpimy, że liczni zwolennicy sceny, szczególnie muzyki, pospieszą na to dzieło; dlatego też chcemy choć w krótkości obznajmić ich z takowym. Co do muzyki, tej głównej podstawy każdej opery, dosyć będzie powiedzieć, że ta jest utworem słynnego Verdi. Kompozytor ten dał się już poznać i to nader zaszczytnie z przedstawionych na scenie tutejszej kilku dzieł, a w *Rigoletto* zajaśniał tymi samymi pięknymi myślami jakie zwykle, lubo w innym rodzaju, w swych utworach rozwija. Co zaś do treści i myśli libretta tej opery, takowa jest następująca: Rigoletto, trefniś na dworze jednego z feudalnych panów, ukrywał córkę przed okiem dworzan, a szczególnie przed swym panem, którego złe skłonności były mu znane. Dworzanie, chcąc zemścić się za liczne szyderstwa trefnisia, porwali mu córkę mniemając, że to jego kochanka, i oddali swemu panu, który ją uwiódł. Ale trefniś także ma serce, toteż Rigoletto uczuwszy ogrom hańby, namawia najemnego zbrojcę, który zobowiązał się zabić uwodziciela, lecz córka Rigoletta pragnie ocalić kochanka i poświęca własne życie za niego.

Chcąc poznać wszelkie szczegóły tej opery, bardzo będzie użytecznym libretto, dosłownie tłumaczone przez J. Chęcińskiego, artystę dramatycznego. Wspomniane książeczki są do nabycia w kasie Teatru Wielkiego. Opera ta przedstawioną będzie w języku włoskim.

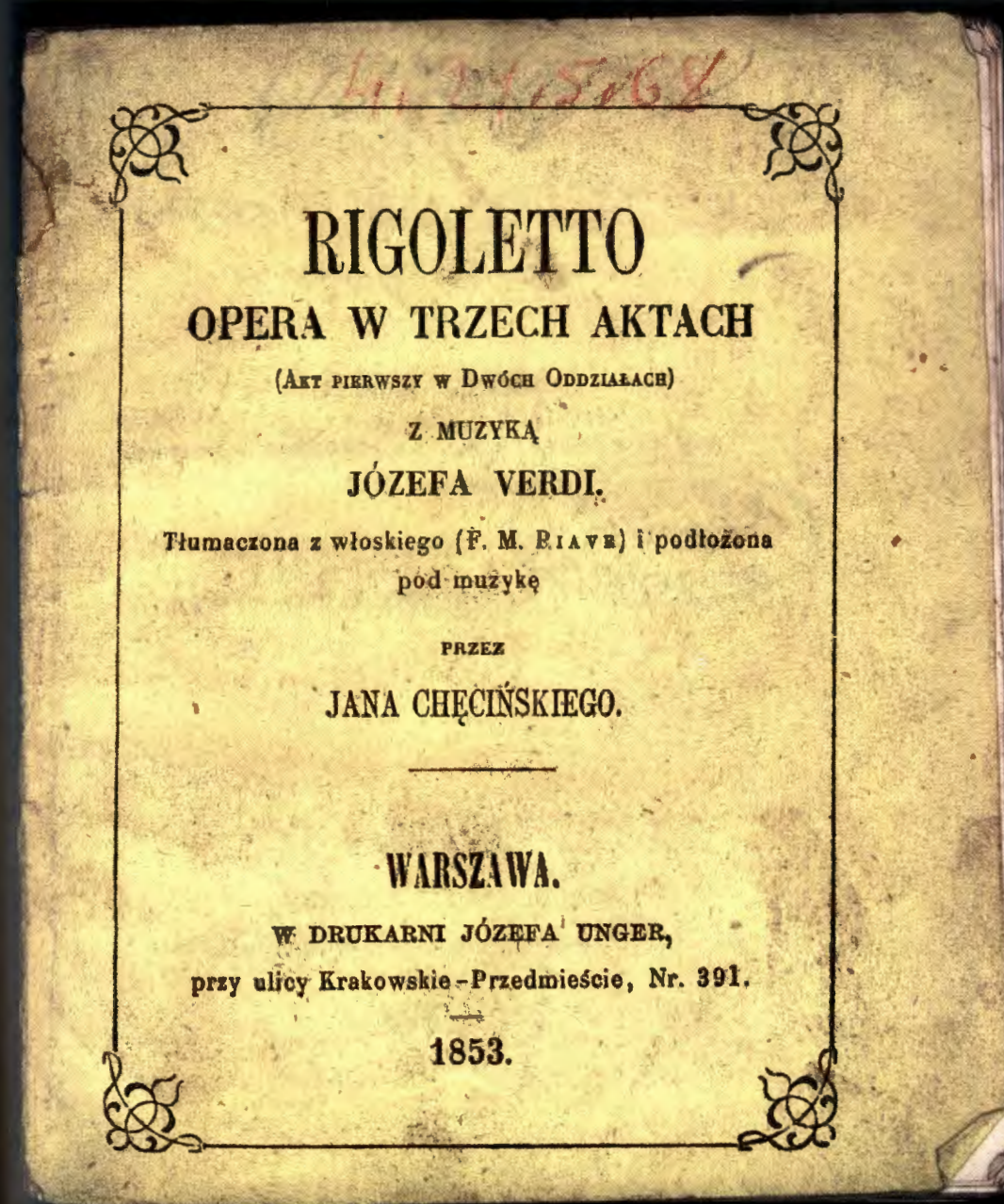
„Kurier Warszawski”
nr 294, z 8 listopada 1853

PO PREMIERZE

w „Kurierze Warszawskim”

Nikt zapewne nie wyszedł z wczorajszego przedstawienia opery *Rigoletto*, nie podziwiając twórczości znakomitego kompozytora Verdi. Jeżeli treść, którą opisaliśmy, jest wysoko dramatyczna, to muzyka jej zrównała, a może i podwyższyła ją. Mianowicie akt 4-ty jest pełen różnorodnych piękności, toteż największe obudził zajęcie i najsilniejsze sprawił wrażenie. Artyści włoscy przedstawili tę operę z całą dokładnością. Szczególniej pan Butti rolę Rigoletta oddał z prawdziwym talentem. Piękne dekoracje pędzla p. Sacchetti, bogate i gustowne ubiory damskie z pracowni panny Ewy Gwozdeckiej, męskie p. Guth, stosowne tańce układu p. Turczynowicza, wszystko to dodało blasku wczorajszemu widowisku. Po ukończeniu przywołani zostali: panna Spezia i pan Ciaffei po 3-kroć, pan Butti 4-kroć oraz pan Miller; po tańcach: panna Freytag i pan Meunier. Operą dyrygował Maestro Quattrini.

„Kurier Warszawski”
nr 295, z 9 listopada 1853



Okładka polskiego wydania libretta „Rigoletta” w przekładzie Jana Chęcińskiego
(Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego)
Tekst tego przekładu drukujemy na stronach 65-80



Enrico Caruso wystąpił na scenie warszawskiej w roli Księcia Mantui w 1901 roku
(Museo Teatrale alla Scala, Mediolan)



Jan Kiepura występował na scenie warszawskiej w roli Księcia Mantui w latach 1925-1936
(Muzeum Teatralne, Warszawa)



RIGOLETTO

na scenie warszawskiej

Premiera
Opera Warszawska
29 października 1960

Dyrygent **Jerzy Semkow**
Reżyseria **Wiktor Brégy**
Scenografia **Irena Lorentowicz**
Przygotowanie chóru **Kazimierz Kord**
Choreografia **Raissa Kuzniecowa**

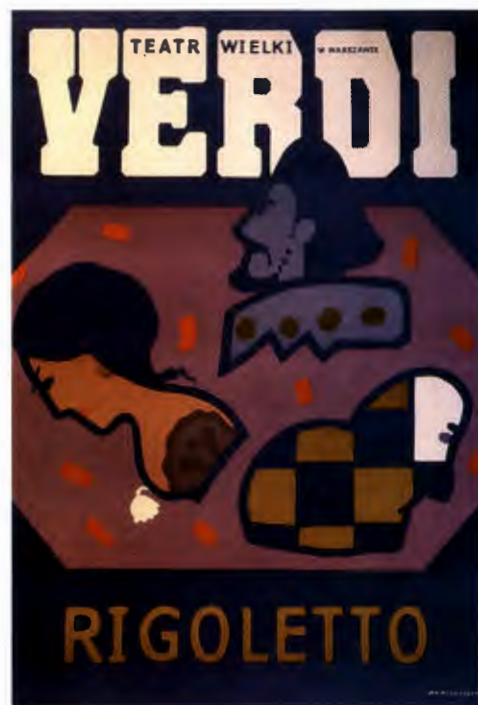
W rolach głównych wystąpili:
Książę Mantui **Bogdan Paprocki**
Rigoletto **Zdzisław Klimek**
Gilda **Alina Bolechowska**
Sparafucile **Andrzej Kizeweter**
Maddalena **Krystyna Szczepańska**
Giovanna **Danuta Kaczorówna**
Hrabia Monterone **Jan Glonek**



Plakat według projektu Ireny Lorentowicz, 1960 (Archiwum Teatru Narodowego)
Scena z „Rigoletta” w Operze Warszawskiej, 1960 (Fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Narodowego)



Zdzisław Klimek w roli Rigoletta, 1960
(Fot. Edward Hartwig, Archiwum Teatru Narodowego)



RIGOLETTO

na scenie warszawskiej

Premiera
Teatr Wielki
18 grudnia 1977

Dyrygent **Bogusław Madey**
Reżyseria **Antoni Majak**
Scenografia **Izabella Konarzewska**
Przygotowanie chóru **Lech Gorywoda**
Choreografia **Raissa Kuzniecowa**

W rolach głównych wystąpili:
Książę Mantui **Lesław Waclawik**
Rigoletto **Jerzy Kulesza**
Gilda **Urszula Trawińska-Moroz**
Sparafucile **Jerzy Ostapiuk**
Maddalena **Anna Malewicz-Madey**
Giovanna **Wanda Bargielowska-Bargeyllo**
Hrabia Monterone **Włodzimierz Denysenko**



Plakat według projektu Jana Młodożeńca, 1977 (Archiwum Teatru Narodowego)
Scena z „Rigoletta” w Teatrze Wielkim, 1977 (Fot. Leon Myszowski, Archiwum Teatru Narodowego)



Jerzy Kulesza w roli Rigoletta, 1977
(Fot. Leon Myszowski, Archiwum Teatru Narodowego)



MIEDZY REALIZMEM A WDZIEKIEM KONWENCJI

Nie był rewolucjonistą ani filozofem i spekulantem estetycznym jak Wagner...
Komponując swoją muzykę, pragnął tylko stawiać „właściwe nuty na właściwym miejscu”,
doprowadzając stopniowo stronę muzyczną swych oper do wyżyn mistrzostwa.
(Henryk Swolkień o Verdim)

Pokusa, aby z widowiska operowego uczynić coś znacznie więcej niżby to wynikało wprost z zawartości partytury i libretta, stała się prawdziwą obsesją w naszych czasach. Wbrew pozorom, chęć poszerzania granic, jakie narzucała operze pierwotna konwencja estetyczna, narodziła się jednak znacznie wcześniej i nie była obca największym twórcom poprzedniego stulecia. Z tego punktu widzenia, najbardziej fascynujące wydają się dramatyczne zmagania z operową materią artysty, który w naszej świadomości ma rangę jednego z symboli wielkości, doskonałości i żywotności operowego gatunku, w niepojęty sposób opierającego się niszczącemu oddziaływaniu czasu.

Właśnie twórczość Giuseppe Verdiego (bo o nim przecież mowa) zmusza nas nieustannie do weryfikowania dwóch pojęć, które zarówno dla działalności tego wielkiego kompozytora, jak i dla gatunku operowego w ogóle, mają znaczenie podstawowe. Myślę tu o konwencji i konwencjonalności. Za pomocą tych dwóch słów tworzyć można swego rodzaju kalambury pojęciowe, ujawniające pasjonującą niezwykłość operowej formuły.

Rzecz oczywista, oba pojęcia nie są tożsame, ale różnica między nimi określa najlepiej istotę nieustannego konfliktu estetycznego, który narodził się niemal u zarania operowej sztuki i nie został rozstrzygnięty do dnia dzisiejszego. Opera jest bowiem czystą konwencją, lub może raczej grą różnych konwencji, i w tym sensie musi swej konwencjonalności bronić za wszelką cenę. Jej największym wrogiem, z teoretycznego punktu widzenia, był zawsze realizm; czy jednak można ustrzec się przed jego wpływem? Gdzie leży granica akceptacji idei realizmu w operze, której przestrzeganie zagwarantuje zachowanie estetycznej tożsamości gatunku? Czy taka tożsamość jest w ogóle potrzebna?

Epoka, w której przyszło żyć i tworzyć Verdiemu, stanowi jedną z kulminacji historycznych owego konfliktu. Dziś, w obliczu powszechnego kryzysu sztuki, pytania o estetyczną tożsamość różnych artystycznych gatunków nabierają nowego sensu. Opera na tym tle jawi się jako coś absolutnie niezwykłego. Dla jednych pozostaje ona niezmiennie symbolem konwencjonalności w sztuce, rozumianej jako oportunistyczny zastój wrażliwości, tępe i bezmyślne przywiązanie do tak zwanej „tradycji”. Dla innych - przeciwnie - opera jest niepojętym cudem, który trwa i włada wyobraźnią tłumu niezmiennie od czterech stuleci. Jest cudem, który zadziwia prostotą, klarownością i skuteczną trwałością swej estetycznej formuły, mimo iż żyjemy w epoce, w której rozmaite wątle idee artystyczne, pozbawione szerszej akceptacji społecznej, zalewane są wszechogarniającym oceanem bezmyślnej pop-kultury.

Właśnie w drugiej połowie XIX stulecia, wraz z dominującą w Europie estetyką romantyzmu i coraz silniejszymi elementami realizmu w sztuce, konwencjonalność opery zaczynała być pojmowana w kategoriach pejoratywnych. Niektórzy uznali, że pojęcie opery - w rozumieniu jej tradycyjnej formuły - jest równoznaczne z jej daleko idącym anachronizmem artystycznym, który nie odpowiada już wymaganiom nowej estetyki i filozofii sztuki. Takie poglądy były stosunkowo łatwe do przeforsowania w Niemczech, Francji, czy nawet w krajach słowiańskich, ale nie w Italii, gdzie konwencja operowa narodziła się i całkowicie zrosła z mentalnością każdego Włocha. Przecistawianie się tej tradycyjnej konwencji - takiej, jaką stworzyli i wykształcili na przestrzeni trzech stuleci najwięksi twórcy włoskiej opery - takie przeciwstawienie się oznaczałoby negację wielu tradycyjnych, wręcz immanentnych cech obyczajowości, kultury i stylu życia włoskiej społeczności.

W takiej rzeczywistości europejskiej i w takiej codzienności Włoch pojawił się jeden z największych geniuszy operowej sztuki. Jeśli dodamy do tego skomplikowaną, wręcz wybuchową scenierię polityczną ojczyzny *bel canta*, będziemy mieli mniej więcej pełny obraz sytuacji. Twórczość operowa Verdiego od pierwszej do ostatniej nuty jest najwspanialszą egzemplifikacją tych wszystkich problemów i sprzeczności, dręczących przecież umysł i świadomość tego wielkiego twórcy. Tylko z pozoru te wspaniałe pomysły i nieskazitelne wokalne frazy rodziły się w jego wyobraźni bez wysiłku, zdawały się nie mieć końca. Jakże daleka droga prowadziła od skrępowanej jeszcze stereotypem, szablonowej właśnie formuły pierwszych doświadczeń twórczych *Oberta* czy *Dnia królowania*, aż po całkowity, totalny tryumf najwspanialszej operowej konwencji takich arcydzieł, jak *Otello* czy *Falstaff*! Gdzież wyraźniej i bardziej dobitnie odczuć można zasadniczą różnicę sensu między owymi pojęciami konwencji i konwencjonalności?

W długiej drodze, którą Giuseppe Verdi przebył od swej pierwszej opery aż po genialnego *Falstaffa*, szczególne znaczenie mają lata, w których - jak się wydaje - ostatecznie zakończył się proces dochodzenia artysty do pełnej świadomości własnej idei twórczej - świadomości nie pozbawionej wszakże do końca pewnych znaków zapytania, które Verdi rozstrzygać będzie do końca życia. Myślę tu jednak o pewnym

szczególnym rodzaju świadomości, mającej znaczenie nie tylko dla samego Verdiego, ale stanowiącej rodzaj przeciwwagi wobec koncepcji romantycznego dramatu muzycznego, rodzącej się w Niemczech dzięki geniuszowi Richarda Wagnera.

Powstają zatem kolejno trzy, właściwie najpopularniejsze jego opery. Ostatni spośród nich (wedle porządku chronologicznego), *Trubadur* nie stanowi ciekawego pola do rozważań. Jest partyturą muzycznie mistrzowską, ale pozbawioną jakiegokolwiek głębszego sensu w warstwie dramatycznej. Pozycją środkową tej swoistej trylogii jest hiperszlagier Verdiego *Traviata*. Dzieło to jednak, ze względu na zbyt realistyczną i niemal współczesną treść, zwiastuje rychłe narodziny największego nieporozumienia w operze włoskiej - weryzmu. Sam Verdi zdołał się jednak przed tym nieszczęściem uchronić, mając pełną świadomość płynących z niego zagrożeń. W jednym ze swych listów napisał przecież wyraźnie: „Kopiować prawdziwe - to rzecz dobra, ale wymyślać prawdziwe - lepsza, dużo lepsza”. W tym zdaniu zawiera się zapewne istota verdiowskiej koncepcji realizmu w operze. Najciekawszym i najważniejszym dziełem owej „trylogii” jest *Rigoletto* - opera, w której zaistniał właśnie pewien niezwykle stan równowagi pomiędzy realizmem uczuć, a tradycyjną konwencją w najlepszym rozumieniu tego pojęcia znaczenia.

Chęć, aby opera stwała się czymś więcej, niżby to wynikało z samego oddziaływania muzyki i pięknego śpiewu, jest ideą piękną, ale i niebezpieczną. Pokusa bywa najsilniejsza w momencie sięgania po najwybitniejsze dzieła literackie, które potrafią niekiedy bez reszty zniewolić wyobraźnię kompozytora. Niegdyś, na straży konwencjonalności operowej formy stały bardzo określone reguły, które uniemożliwiały przekraczanie niebezpiecznej granicy. Zresztą wtedy nikt tej granicy przekraczać nie usiłował. Piękno artystyczne (może nawet istota sztuki!) utożsamiane było od dawna z wieloma rygorystycznymi konwencjami estetycznymi. Były one przekształcane i zmieniane - inne bywały w Średniowieczu inne w Renesansie, jeszcze inne w Baroku, kiedy narodziła się opera. Ale konwencja zawsze pozostawała konwencją - to znaczy zbiorem różnych wartości, praw i podstawowych norm stylistycznych nigdy nie przekraczanych. To pozorne ograniczenie pozwalało wszelako artystom wznosić się mimo to (a może dzięki temu!) na najwspanialsze wyżyny piękna, tworzyć ponadczasowe wartości, nie tracąc okazji i możliwości do wyrażania najsłabszych nawet ludzkich emocji.

Odkąd słowo „emocja” zastąpiono potocznym rozumieniem słowa „uczucie” - tak właśnie bliskie epoce Romantyzmu - do sztuki zaczęły przedostawać się coraz większe dawki realizmu. Można by wręcz powiedzieć, że był to realizm, który rodził pewien typ uczuciowości niekontrolowanej - uczuciowości, która stała się celem samym w sobie.

Z humanistycznego punktu widzenia sprawa to może bardzo piękna, z estetycznego - nie do przyjęcia. Dawniej na straży rozsądnego gospodarowania emocjami bohaterów dramatów, czy też oper, stały określone formuły stylistyczne, które nadawały im pewien kształt, porządkowały je. W Baroku nazywano to „teorią afektów”, która rządziła niepodzielnie operową formą właśnie we Włoszech! Może wynikało to z podświadomej wiedzy o odwiecznym charakterze Włochów, ich przyrodzonej skłonności do egzaltacji, do przesadzania w wyrażaniu uczuć? Przecież sam gatunek opery jest swego rodzaju formalną manifestacją egzaltacji. Prawdopodobnie dlatego narodził się właśnie we Włoszech, a nie na przykład we Francji.

Barokowa teoria afektów w swej czystej formie musiała oczywiście zaniknąć wraz ze zmierzchem tej epoki i z pojawieniem się nowych prądów estetycznych, nowych wzorców piękna. Powinna jednak - jak się wydaje - pozostawać zawsze świadomość

konieczności pewnego rygoru emocjonalnego. Powinna, ale niestety w epoce Romantyzmu nie pozostała. Na krótką metę wydawało to się fascynujące oraz zupełnie odkrywcze. Szybko jednak najwięksi artyści zrozumieli, że brak emocjonalnej dyscypliny (formalnej zresztą również!) sprowadza sztukę na manowce.

Opera, a w szczególności opera włoska była pod tym względem najbardziej zagrożona. Wynikało to zarówno ze specyfiki samej formy, jak i ze wspomnianej już, wrodzonej skłonności do egzaltacji Włochów, przed czym nie ustrzegli się pomniejsi twórcy. Jedyne ci najwięksi - a do nich należy przecież Verdi! - rozumieli na czym polega zagrożenie. Verdi nie pragnął przecież zatrzymać historii, nie chciał tego i nie mógł. Był człowiekiem swych czasów i nie był mu obcy typ uczuciowości charakterystyczny dla tamtej epoki. Był jednak przede wszystkim wielkim artystą - wielkim w rozumieniu ponadczasowości, niezmienności pewnych estetycznych reguł, przestrzegania praw, które sprawiają, iż piękne jest dla nas nie tylko to co powstaje dzisiaj, lecz i to co powstało 2000 lat temu. Jedną z tych naczelnych reguł jest najszerzej rozumiane prawo proporcji lub równowagi, które w różnych epokach różnie bywało rozumiane, ale ostatecznie sprowadzało się do spraw podobnych.

Sądzę, że cała ogromna i wspaniała spuścizna operowa Verdiego jest polem walki o zachowanie tej właśnie niezbędnej równowagi. Jest walką z formą, z emocjami, z własną epoką i z samym sobą wreszcie. W partyturze *Rigoletta* upatruję pewnych szczególnie czytelnych znaków, manifestujących pragnienie zachowania owej proporcji. Wyraża się ona zarówno w oczywistej ciągłości historycznej samego kształtu formalnego dzieła, jakiemu hołduje tu jeszcze Verdi, jak i w chęci wszczęcia pewnej niezbędnej dawki uczuciowego realizmu, wynikającego z potrzeb współczesnego mu odbiorcy.

Ileż w partyturze *Rigoletta* jest takich wspaniałych znaków - sygnałów, nakazujących spojrzenie w głąb historii i uświadomienie sobie korzeni stylistycznych opery włoskiej. Czyż na przykład tak popularna, wspaniała aria Rigoletta - słynne *Cortigiani!* nie jest wyraźnym echem typowej XVIII-wiecznej *arii di bravura*? A szlagier nad szlagiery z tej partytury - kwartet w ostatnim akcie? Kiedy napięcie dramatyczne dochodzi do zenitu, kompozytor zamyka cały ten niezwykle ładunek emocjonalny w formie misternego i jakże eleganckiego w swej muzycznej formie ansamblu. To błąd, czy też raczej świadome ograniczenie, zakreślenie granic realizmu uczuciowego, aby zatryumfować mogło to, co przecież w operze jest najważniejsze - ekspresja poprzez piękną frazę muzyczną i wokalną.

Fanatyczni wyznawcy realizmu, prawdy życia w sztuce, od dziesiątek lat wzdrażają się z obrzydzeniem mówiąc o słynnym „duecie w worku” z *Rigoletta*, kiedy to zrozpaczony ojciec odkrywa ciało swej zamordowanej córki, a ona - „mimo to” - wykonuje z nim finałowy duet! Zresztą wiele lat później, podobna scena z *Otella* - najgenialniejsza muzycznie końcowa sekwencja śmierci tytułowego bohatera, budzić będzie u purystycznych realistów podobne skojarzenia! Konwencja musi jednak pozostać konwencją! Najtragiczniejszy, czy też najprawdziwszy dramat dokonuje się na operowej scenie przede wszystkim poprzez muzykę, a nie poprzez sceniczne didaskalia czy też szczegóły inscenizacyjne. Wydaje się, że tę świadomość uzyskał w pełni Verdi właśnie dopiero tworząc swego *Rigoletta*. Dzieła następne to już tylko w pełni kontrolowane warianty tej świadomości.

Powtórzmy zatem raz jeszcze: stawiać „właściwe nuty na właściwym miejscu” i nie „kopiować prawdziwego”, lecz „wymyślać prawdziwe” - to lepsze, naprawdę o wiele lepsze.

Wiktor Aleksander Brégy



BŁAŻNI POLSCY

Zygmunt Gloger

**Obce rzeczy wiedzieć dobrze jest,
swoje - obowiązek**

Błazen, trefniś, naśmiewca. U możnych na Wschodzie błaznami bywali wierszokleci; około wielkich Greków kręcili się jako błazny drugorzędni filozofowie; przed cesarzami Rzymu wyszczerzali uśmiechem zęby służalce w togach senatorskich. Ale błazen zawodowy, z rzemiosła, którego strój i obowiązki są określone, który na zawołanie musi być dowcipnym, bo inaczej będzie przez pana oddalony ze dworu lub nawet ochłostany, jest dopiero wytworem wieków średnich.

Ojczyzna jego jest na Zachodzie. Tam już w zaraniu wieków średnich, obok rycerstwa wyradza się antyteza rycerstwa, uosobiona w błaznie. Ponieważ wszystko usiłowało wówczas wiązać się w gromady, w cechy czyli bractwa, więc dopatruje Wincenty Korotyński nawet zawiązków ustroju cechowego błaznów w średniowieczu. Tak zwane „monety błaznów”, które zbierał nasz Leleweł na pobrzeżach oceanu Atlantyckiego i zatoki Kaletańskiej, wskazują rozpowszechnienie praktyk „błazeńskich” nie tylko na dworach królów i możnych, ale we wszystkich warstwach społecznych.

U nas to samo widzimy dotąd w pewnych wesołych obrzędach i uroczystościach naszego ludu, który po swojemu naśladował obyczaje szlachty, osiadając i rozradzając się przy jej dworach; również w weselnych obrzędach Żydów, którzy wiele podobnych naleciałości przynieśli z sobą, uciekając przed prześladowaniami z Zachodu do Polski piastowskiej. Kiedy zwyczaj utrzymywania błaznów na dworach pańskich przyszedł z Zachodu do nas, tego nie wiemy. Niektórzy we wzmiance Kadłubka, że po bitwie nad Mozgawą biskup krakowski Pełka wyprawił jakiegoś księdza dla zasięgnięcia języka o wypadku krwawej walki, ten zaś przedzierał się przez nieprzyjaciół, przebrany za błazna (*scurram*) - upatrują, że błazni z urzędu znani już byli w Polsce w wieku XII. Dopiero atoli pewniejsze wzmianki mamy o błaznie Kazimierza Wielkiego, nieznanym zresztą z imienia, tudzież o błaznach nadwornych Jagiełły.

W wieku XIV istniała już cała kasta błaznów czyli naśmiewców, a zarazem kuglarzy i śpiewaków, których głównym żniwem były wesela i uroczystości domowe po miastach. Toteż Kazimierz Wielki, listem datowanym z Sandomierza w 1336 roku, nakazuje, aby na weselach mieszczan krakowskich nie bywało więcej nad ośmiu tych kuglarzy, co śpiewają lub co wierszem opowiadają śpiewy, a ci, którzy biorą zapłatę za figle nieprzystojne, wcale używani być nie mają. Widzimy zatem, że już w wieku XIV panował w świecie mieszczańskim obyczaj, na którego rozwielmożnienie we dwa wieki później skarżą się pisarze polscy, że „okrom błaznów panowie żadnej krotchwile mieć nie mogą”. Wówczas to stają się głośni z imienia: Bierko (Bieniasz, Benedykt) u Krzysztofa Szydłowieckiego, Stańczyk (Stanisław) rodem z Proszowic u królów Aleksandra i Zygmunta I, Gąska u Zygmunta II, uwieczniony nagrobkiem przez Kochanowskiego, Jaśko u Piotra Kmity, w późniejszych wiekach Słowikowski, Ziomba, a wreszcie przy Janie III słynny z dowcipu szlachcic Winnicki. Stanisław August nie trzymał już błazna, lubując się w innych zabawach.

Pamiętnikarze nasi zapisali parę wypadków srogiego obejścia się z błaznami za zbyt gorzkie uwagi ich i koncepty. W ogóle jednak patrzyli Polacy na ten rodzaj rzemiosła z lekceważeniem, niekiedy z dobrodusznym politowaniem i współczuciem. Dowody tego mamy w mowie polskiej, w której wyraz *b ł a z e n* przybrał znamię człowieka lekkomyślnego bez złości, trochę głupkowatego, a w ścisłym znaczeniu zyskał odpowiedniki całkiem niewinne: krotchwilnik, śmieszek, w słowniku Mączyńskiego z 1564 roku „naśmiewca”, a u ludu „wesółek”. Rysiński na początku wieku XVII przytacza wyrażenie, zamienione już w przysłowie: „Błaznów wszędzie pełno, a każdy swoim strojem”. Żeglicki w sto lat później pisze: „Nie wcale ten mądry, kto błaznem podczas być nie może”. W dalszym następstwie przeinaczania się znaczenia wyrazu mamy jeszcze łagodniejsze poglądy na trefnisiów.

Błaznem nazywa się wyrostek, błaznicą (zwłaszcza na Litwie) dziewczynka, błazniem - małe dziecko. Słowo *pobłaźać*, pochodzące od tego, że błaznom wszystkie ich docinki, psoty i figle pobłażano (jak się wyraża Wincenty Korotyński) odejmuje wszelką tragiczność stosunkowi społeczeństwa polskiego do błaznów. Możliwość jednak kontrastu artystycznego między śmieszną powierzchownością, a powagą treści wabiła ku sobie głębsze umysły.

Już w komediach Plauta błaznujący niewolnik rzymski wypowiada głębokie morały i zasadniczą myśl utworu. W Szekspirze niedostępny towarzysz tułactwa Leara mówi do znękanego: „Doskonali byłby z ciebie błazen”. Dopiero atoli w obrazach Matejki tragiczna postać, z dzwonkami i uszami sarnimi na głowie, przybrała kształt widomy. Kto dziś inaczej sobie wyobraża Stańczyka, niż zapatrzonego w kometę podczas rozpustnej uczy dworskiej, lub skurczonego w kłębek podczas hołdu pruskiego? Henryk Sienkiewicz zbudził go z zadumy, wyprowadził za rękę z obrazu, nazwał Stachem Ostróżką, kazał żyć w sto lat później niżeli żył w istocie, a obcować już nie ze szlachetnym Bielskim, Górnickim lub Kochanowskim, lecz z dostojnym senatorem, wojewodą poznańskim, ciętym znamieniem autorem *Satyry*, a zdrajcą kraju, z pamiętnym również współnikiem jego Radziejowskim, z tłumem wreszcie szlacheckim, którego widok nawet błaznowi lży wyciskał. Wśród niezliczonych piękności, rozsypanych na kartach *Potopu*, ten rozdział X tomu pierwszego należy do najznamienitszych, a sam jego koniec doprasza się malowidła na płótnie w wielkim stylu: byłby to odpowiednik do kazania Skargi - bez słów, a pełen grozy. Bielski w kronice powiada o Stańczyku: „Błaznowie prawdę często żartem rzeką; jakoż u Zygmunta Stańczyk błazen był osobliwy”.

Mikołaj Rej w *Wizerunku* tak opisuje współczesny wygląd błazna: „Błazenek w kukle z cepami, pas miał okowany, uszy jak u sarny, na nich wiszą dzwonki, a cepy na pstrym kiju z lisiemi ogonki”. Mączyński w słowniku z 1564 roku łacińskie *stulle arrogans* tłumaczy na *w i e r u t n y b ł a z e n*. Rej gdzie indziej pisze w *Wizerunku*:

„Nie czyń z siebie błazna, lecz gdy co śmiesznego / Możesz pocziwie wtoczyć - nie wstyduj się tego”. „Nie bądź błaznem, kiedy nie możesz być wielkim panem” - czytamy w zbiorze starych przysłów Rysińskiego. „U Bogaśmy tu wszyscy jako błazenkowie, a zrównu ubodzy jako i królowie” - pisze Rej. Z dawnych przysłów i wyrażen przytoczymy tu jeszcze niektóre: 1. „Błazen starego króla” (tak dworacy Zygmunta Augusta nazywali ironicznie dworzan i ulubieńców jego ojca, Zygmunta I). 2. „Błazeńska rzecz nie ma odpowiedzi” (Rysiński). 3. „Błaznowi na gębie grają”. 4. „Błaznów siać nie trzeba, sami się rodzą”. 5. „Dość na jednym błaznie w domu”. 6. „Poznać błazna i bez dzwonek”. 7. „Szkoda temu strawy, kto ma z błazny sprawy”. 8. „Trudno z błazny na zające”. 9. „Wielka odmiana - masz z błazna pana” (Bratkowski). 10. „Żadna biesiada nie może być bez błazna” (Rysiński).

Na zakończenie przytaczamy tu kilka szczegółów z przeszłości: Roku 1522 król Zygmunt I udał się do Niepołomic z małżonką królową Boną i całym dworem na łowy i szczwanie przywiezionego mu olbrzymiego niedźwiedzia. Król i królowa konno i mnóstwo dworzan otoczyli to miejsce, gdzie miano szczwać niedźwiedzia. Skoro go w gaju blisko Wisły ze skrzyni wypuszczono, rzuciły się nań psy ogromne, z których on wiele poranił, resztę rozpędził. Ożarowskiego, podkomorzego królewskiego przewrócił z koniem. Krajczego Tarłę, który rzucił się nań z oszczepem, powalił na ziemię. Królowa przestraszona, gdy niedźwiedź biegł w jej stronę, zaczęła uciekać, ale rumak jej potknął się, a królowa brzemenna spadła, co stało się powodem poronienia syna. Stańczyk, uciekając przed niedźwiedziem, spadł także z konia, a gdy król śmiał się z niego, że począł jak rycerz, a skończył jak błazen, Stańczyk urażony, bo był z urodzenia szlachcicem,



Stańczyk, fragment obrazu Jana Matejki, 1862
Muzeum Narodowe w Warszawie

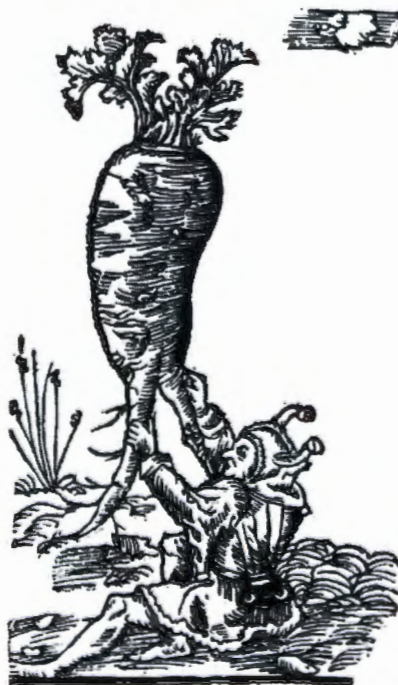
miał odrzec: „Większe to błazenstwo mieć niedźwiedzia w skrzyni i na swoją szkodę wypuścić”.

Gdy raz widział, jak niedomagającemu królowi stawiano pijawki, zawołał: „Są to najprawdziwsi dworzanie i przyjaciele królów”. Kiedy raz w Wilnie na zamku szczywano niedźwiedzia i psy niechętnie go brały, a król zrobił uwagę, że musiały być okarmione, Stańczyk na to: „Miłościwy królu, każ tylko pisarze swe wpuścić, tym nic nie wadzi, by się nie wiem jak objedli, przecie zawsze dobrze biorą”. Gdy król nie dał mu raz podarku w sukniach na nowy rok, jak wszystkim dworzanom rozdawał, Stańczyk rzekł: „U mnie rok stary, bo suknia nie nowa”.

Gdy raz wielu panów szydziło sobie z Bieńka, który był trefnisiem na dworze kanclerza Szydłowieckiego, ten udając nadąsanego, poważnym odpowie im głosem: „Znajcież waszmość panowie, iż nie lada pan ze mnie i większy od kanclerza, bo on ma jednego błazna do zabawy, ja zaś mam tylu, ilu tu jest mościpanów”. Jan Dzwonkowski w *Statucie* swoim z czasów Zygmunta III daje wierszem przepisy błaznom polskim, jak mają postępować i czym bawić swych panów. Jest to podobno jedyny utwór w piśmiennictwie naszym, poświęcony trefnisiom nadwornym. Ostatnim błaznem na dworze polskim był Kijaw, Niemiec, urzędowy naśmiewca Augusta III Sasa.

Zygmunt Gloger

Hasło z „Encyklopedii staropolskiej”
Zygmunta Glogera, Warszawa 1900



Błazen z rzodkwią, polski rysunek renesansowy, 1542
(Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

Giuseppe Verdi **RIGOLETTO**

Opera w trzech aktach

Libretto

FRANCESCO MARIA PIAVE

Przekład

JAN CHECIŃSKI

Osoby

Książę Mantui¹

tenor

Rigoletto, jego nadworny trefniś

baryton

Gilda, córka Rigoletta

sopran

Sparafucile, zbójca

bas

Maddalena², jego siostra

kontralt

Giovanna³, ochmistrzyni Gildy

mezzosopran

Hrabia di Monterone

baryton

Marullo

baryton

Borsa

tenor

Hrabia di Ceprano

bas

Hrabina, jego żona

mezzosopran

Odźwierny

bas

Paź Księcia

tenor lub mezzosopran

Panowie, damy, paziowie, służba

Rzecz dzieje się w Mantui i jej okolicach około roku 1600.

¹ W przekładzie Jana Chęcińskiego postać ta nosiła imię Manfredo.

² W przekładzie Jana Chęcińskiego postać ta nosiła polskie imię Magdalena.

³ W przekładzie Jana Chęcińskiego postać ta nosiła polskie imię Joanna.

AKT PIERWSZY

Odsłona I

Sala w Pałacu Księcia Mantui. Bal.

Scena 1

Książę Mantui i Borsa.

Książę

Nareszcie względem prześlicznej nieznajomej,
Wyjść z niepewności postanowiłem.

Borsa

Wszak widujecie dziewczę to w kościele?

Książę

Od kwartału, co niedzielę.

Borsa

Gdzież ona mieszka?

Książę

Daleko stąd za miastem;
Ktoś co noc tajemnie do niej wchodzi.

Borsa

I któż to jest? Zapewne jej kochanek...

Książę

Ja nie wiem.
Orszak dam i panów przechodzi przez salę.

Borsa

Co tu piękności! Spójrz panie!

Książę

Lecz wszystkie gasną przy Ceprana żonie.

Borsa

cicho
Jej mąż usłyszeć może.

Książę

Cóż mi to szkodzi?

Borsa

Powie innym przez zemstę.

Książę

Nie zabije mnie tym... Małe zmartwienie...

Ta lub inna, ach, wszystko mi jedno,
Gdy się w gronie piękności poczuje,
Niechaj serce jak chce rozkazuje,
Kocham pierwszą co wpada w mą sieć.
Bo zwycięstwo to wonny kwiateczek,
Którym los przyozdabia nam życie,
Dzisiaj z jednych go zrywam usteczki,
Jutro z innych ten skarb mogę mieć.
Stałość strasznym jest serca tyranem,
Niech jej każdy jak węża unika,
Bo go zmieni ten płaz w niewolnika,
Miłość czczya gdy swobodę nam rwie...
Bawi mnie gniew zazdrosnych małżonków,
Lub kochanków do zemsty pokusa,
Nie pomoże sto oczu Argusa,
Jeśli piękność spodoba się mnie!

Scena 2

Ci sami. Hrabia Ceprano, idący z daleka za swoją żoną, którą otacza tłum młodzieży. Panowie i damy schodzą się z różnych stron.

Książę

do Hrabiny Ceprano
Odjeżdżasz okrutna...!

Hrabina

Nie moją to winą,
Wszak z mężem odjeżdżam...

Książę

Powinnaś Hrabino
Jak gwiazda, jak słońce na moim błyszczeć dworze,
Tu nikt nie uwielbiać twych wdzięków nie może!
Dla ciebie ponoszę miłości katusze,
Ty serce upajasz, rozdzierasz mą duszę!
Cahuje w rękę Hrabinę.

Hrabina

Uspokój się...!
Książę podaje jej rękę i odchodzą.

Scena 3

Ci sami. Rigoletto spotyka się z Hrabią Ceprano. Potem panowie.

Rigoletto

Co macie na głowie, o Hrabio Ceprano?
Ceprano czyni poruszenie niecierpliwości i odchodzi za Księciem.

Rigoletto

do panów
On wściekły! Widzicie?

Chór

To ucza!

Rigoletto

O tak!

Chór

Książę wybornie się bawi.

Rigoletto

Nie zawsze tak bywa; to nowe odkrycie!
Gra, wino, hulanka, miłosne wawrzyny,
Bój, sława, zwycięstwa, to cel jego dni!
patrząc za Księciem
W tej chwili się zbliża do pięknej Hrabiny,
A pan mąż odchodzi zazdrosny i zły.
Odchodzi.

Scena 4

Ci sami i Marullo.

Marullo

zadyszany
Panowie, nowina!

Chór

Nowina? Słuchamy.

Marullo

To rzecz niepojęta!

Chór

Mów prędzej, błagamy!

Marullo

Ha! ha! Rigoletto...

Chór

I cóż?

Marullo

Dziw nad dziwy!

Chór

Swój garb zgubił może i nie jest już krzywy?

Marullo

To niczym by było, ten głupiec ma przecie...

Chór

Nareszcie...

Marullo

Kochankę!

Chór

Kochankę? Skąd wiecie?

Marullo

W Kupida się zmienił ten garbus złośliwy!

Chór

Ten garbus Kupido! Kupido szczęśliwy!

Scena 5

Ci sami. Książę, za nim Rigoletto i Ceprano.

Książę

do Rigoletta
Ach, biedny Ceprano! Zatrąłem mu dni,
Bo jego żoneczka już sprzyja mi.

Rigoletto

Porwijmy ją.

Książę

Doprawdy? Lecz jakże?

Rigoletto

Dziś w nocy.

Książę

Nie myślisz o Hrabim.

Rigoletto

On spać będzie przecie.

Książę

A jak...

Rigoletto

przerywając
Jak się zbudził?

Książę

Dostaniesz po grzbiecie.

Rigoletto

Nie, utnę mu głowę.

Ceprano

na stronie
Nie ujdiesz mej mocy!

Książę

uderzając lekko po ramieniu Hrabiego Ceprano
I cóż z nią uczynisz?

Rigoletto

To prawda, do czarta!
Co zrobić z tą głową? Czy ona co warta?

Ceprano

Dobywa szpady.
Nikczemny!

Książę

do Ceprana
Daj pokój!

Rigoletto

Ach, śmiać mi się chce!

Chór

patrząc na Ceprana, między sobą
Patrz, jak rozniewany!

Książę

Trefnisiu, pójdź tu!
Twe żarty posuwasz do ostateczności,
wskazując na panów
Pamiętaj, że kiedyś ich gniew zgromi cię!

Rigoletto

do Księcia
Co oni mi zrobią? Drwię sobie z ich złości.
Faworyt twój panie, nie lęka się, nie!

Ceprano

na stronie do panów
Ukarzmy trefnisia.

Chór

Lecz jakże?

Ceprano

Kto z sercem, niech jutro pomoc mi da.

Chór

Kiedy?

Ceprano

Wśród nocy.

Chór

Ukarzmy trefnisia za słówka dotkliwe,
Obraził on nimi każdego tu z nas,
Więc w nocy do Hrabiego przybędziemy wraz.

Wszyscy

Co za radość, tu raj boski,
Tu potokiem rozkosz płynie,
Na bok smutek, na bok troski,
Kto je ma, niech topi w winie.

Scena 6

Ci sami, Hrabia Monterone.

Monterone

za sceną
Chcę z nim pomówić...!

Książę

Nie!

Monterone

wchodząc
Ja muszę!

Chór

Monterone!

Monterone

spoglądając na Księcia ze szlachetną dumą
Tak, Monterone, mój głos jak grom pioruna,
Dotęgnie was, gdziekolwiek...

Rigoletto

do Księcia,
przedrzeźniając Hrabiego Monterone
Chcę z nim pomówić!
Zbliża się do Księcia z komiczną powagą.
Ty się sprzysiągłeś na nas panie Hrabio,
My zaś wspaniale winę przebaczymy,
To wyraźne szaleństwo, by w każdej porze,
Pleść jakieś bajki o córki twej honorze!

Monterone

patrząc z pogardą na Rigoletta
Nowa zniewaga!

do Księcia
Mój głos, o panie,
Wyrzucić zbrodni twój nie przestanę,
Dopóki tylko, jak honor każe,
Nieszawy mojej twa krew nie zmaże.
A jeśli wydasz mię pod topór kata,
Duch mój doścignie cię z innego świata,
Skrwawioną głowę zobaczysz wszędzie,
Co zemsty niebios przyzywać będzie!

Książę

Już dość! Przytrzymajcie go!

Rigoletto

To wariat!

Chór

Co mów!

Monterone

do Księcia i Rigoletta
Bądźcie na wieki obaj przeklęci!

Chór

Ach!

Monterone

do Księcia
Szczuć psem rozżartym lwa konającego,
To czyn niegodny!
do Rigoletta
Ty podły wężu,
Z bóleści ojca ty sztydziś potworze,
Ach! bądź przeklętym!

Rigoletto

na stronie, uderzony tymi słowami
Co słyszę? O Boże!

Wszyscy

do Hrabiego Monterone
O ty, co nam ucztę zatrąłeś, zuchwały,
Piekielne potwory tu wstęp tobie dały,
Precz, uchodź niegodny, twe słowa potwarcze
Ściągają gniew nieba na głowę twą, starcze!
Tyś sam go wywołał, nie minie cię grom,
Ta chwila przekleństwo przynosi twym dniom!
Monterone odchodzi pod strażą, inni idą do
drugich salonów za Księciem. Zastłona spada.

Odłona II

*Noc. Miejsce odludne ciemnej uliczki.
Dom Rigoletta z podwórkiem oparkanionym.
Na podwórku grube drzewo, pod nim ławka.
W parkanie furtka.
Widać pałac Hrabiego Ceprano.*

Scena 7

Rigoletto, za nim Sparafucile.

Rigoletto

do siebie
Ten starzec przeklął mię!

Sparafucile

Panie...

Rigoletto

sądząc, że widzi żebraka
Precz! Nic ci nie dam!

Sparafucile

Bo nie chcę, nie żebrzę łaski,
Patrz, oręż w dłoni mam.
Pokazuje mu szpadę.

Rigoletto

Toś zbójca!

Sparafucile

Lecz oswobodzę cię
Za pieniądze od rywala.
A masz go panie...

Rigoletto

na stronie

Nieba!

Sparafucile

wskazując na dom Rigoletta
Wszak twoja piękność tam.

Rigoletto

na stronie
Co słyszę...!
do Sparafucile'a
Jak nagrodzić cię
Za śmierć wielkiego pana?

Sparafucile

Chciałbym zarobić wiele.

Rigoletto

Warunki twoje wskaż.

Sparafucile

Połowę z góry płaci się,
A resztę później dasz.

Rigoletto

na stronie
Wściekłości! Lecz cóż uczynisz,
Gdy taka ciemna noc?

Sparafucile

Łatwo go dostać w naszą moc:
Do mego wejście domu,
Ja za nim po kryjomu...
Po jednym pchnięciu... jak zmiót!

Rigoletto

Lecz jak do domu?

Sparafucile

Niewielki trud...
W tym głowa siostry mojej;
Po ulicach tańczy, jest ładną...
Ona go zwabi, a tam...

Rigoletto

Rozumiem.

Sparafucile

Już go w ręku mam.
Pokazuje szpadę.
Patrz oto mój instrument,
Mam służyć?

Rigoletto

Nie, jeszcze chwilę...

Sparafucile

Gorzej dla ciebie.

Rigoletto

Któż wie?

Sparafucile

Sparafucile nazywam się.

Rigoletto

Tutejszy?

Sparafucile

Nie, Burgundczyk.

Rigoletto

W potrzebie, gdzie znajdę ciebie?

Sparafucile

Tutaj co wieczór.

Rigoletto

Idź!

Sparafucile

Sparafucile... Sparafucile...

Rigoletto

Idź, idź... Już wiem!
Sparafucile odchodzi.

Scena 8**Rigoletto**

patrząc za Sparafucilem
On mnie równy! Ja mam język, a on puginał...
Ja z ludzi się naśmiewam, a on zabija!
Ten starzec przeklął mnie...! O ludzie, o naturo!
Podłym, występny, wyście mnie uczynili!
Okropność być ułomnym!
Okropność być trefnisiem!
Cały czas tylko drwić,
Śmiać się lub wzbudzać śmiech!
Mnie biednemu odjęto nawet pociechę łez!
Człowiek, któremu służę, młody, wesoły, bogaty,
Piękny, na pół drzemiacz powiada:
„Rozśmiesz mnie, hej trefnisiu!”
Choć w sercu lży...
Rozśmieszam! O męczarnio!
Ach, nienawisć wam dworacy, żartownisie!
Sztydzić z was, to moja rozkosz!
Nikczemności jad wyście wszczepili we mnie...
Lecz tu... tu, człowiekiem innym jestem...
Ten starzec przeklął mię...!
Czemż udręcza mię ta myśl budząc cierpienie?
Czyż dotknie mię nieszczęście?
Nie, to przywidzenie!
Otwiera kluczem furtkę, wchodzi na podwórze.

Scena 9

Rigoletto i Gilda.

Rigoletto

Wola!

Córko!

Gilda

Wybiega z domu.
Mój ojcie!
Rzuca się w objęcia Rigoletta.

Rigoletto

W twym uściśnieniu niech zapomnę o cierpieniu!

Gilda

Jakże cię kocham!

Rigoletto

Tyś życiem moim,
Tyś mi jedynej pociechy zdrojem!
Po chwili Rigoletto wdycha.

Gilda

Westchnąłeś ojcie... Cóż cię tak boli?
Powierz twój smutek przyczynę.
Czy tajemnica mojej niedoli?
Powiedz... Niech poznam moją rodzinę...

Rigoletto

żywo

Ty nie masz jej!

Gilda

Jak się nazywaś?

Rigoletto

Cóż cię obchodzi?

Gilda

Gdy tak ukrywasz
Nazwisko twoje...

Rigoletto

nagle przerywając
Nie wychodź stąd!

Gilda

Prócz do kościoła...

Rigoletto

Mam na to wzgląd.

Gilda

O, niechaj serce me uspokoi
Choć jedno słowo o matce mojej!

Rigoletto

z bóleścią
Ach...!
Nie mów o szczęściu, co jak sen
Znikło mi już z tej ziemi.
Litością jaśniał anioł ten
Nad cierpieniami moimi,
Biedny, ułomny w sercu jej
Współczucia wzniecił skrę...
z płaczem
Umarła! Duch jej wzleciał tam!
Cyprys jej grób ocienia.
Ciebie na świecie tylko mam,
Boże, przyjmij dziękczynienia!

Gilda

Te gorzkie lży bóleści twój
Podzielać z tobą chcę!
po chwili
Ojcie, już dość! Uspokój się,
Twój żal mą pierś przejmuje...
Ach powierz mi nazwisko twe,
I bóleść, co cię truje...

Rigoletto

Cóż ci przyniesie imię to?
Dość, że masz ojca we mnie;

Są ludzie, co przede mną drżą,
Co grożą mi tajemnie...
A inni przeklinają mię...

Gilda
Krewnych, przyjaciół, rodziny,
Nic nie masz na tym świecie?

Rigoletto
Krewnych, przyjaciół, rodziny...?
z wybuchem
Skarbem, rodziną, życiem,
I moim światem: ty!

Gilda
O jakże pragnę, ojciec mój,
Otrzeć z twych oczu łzy!
po chwili
Już kwartał tutaj... Co dzień chęć wzrasta
Pójść w okolice... i tam, do miasta...
Ach, gdybyś teraz pozwolił nam...

Rigoletto
żywo
Nie! Nie...! Mów prawdę... chodziłaś tam?

Gilda
Nie!

Rigoletto
Nie...?

Gilda
na stronie
Co mówisz?

Rigoletto
Nie chodź, pamiętaj!
na stronie
Mógłby ją ujrzeć i porwać jeszcze...
Tu się zniesławia trefniasia córka,
A potem... Potem się śmieje... to los!
Wola do drzwi domu.
Hola!

Scena 10
Ci sami, Giovanna.

Giovanna
z domu
Cóż tam?

Rigoletto
Czy za mną kto szedł tą drogą?
Zobacz, mów prawdę...

Giovanna
czyniąc to
Nie ma nikogo.

Rigoletto
To nic... A furtka od strony wieży
Zamknięta zawsze? Zobacz, idź tam...

Giovanna
Zamknięta, wciąż baczenie mam.

Rigoletto
do Giovanny
Czuwaj bacznie nad tym kwiatem,
Bo w nim całe me nadzieje;
Niech białością wciąż jaśnieje
Lilii tej nadobna skroń.
Chroń przed burzą i przed światem,

Jak niewinnym ci oddane,
Niech tak dziecię to zastanę,
Gdy stęskniony wrócę doń!

Gilda
O, jak tkliwe przywiązanie!
Lecz doznajesz płonnej trwogi,
Wszak nam z nieba, ojciec drogi,
Błogosławi Boska dłoń.
Twoja lilia nie zostanie
Żadnej burzy gromem tknięta,
Bo modlitwa matki święta,
Zwraca od nas zgubną torń.

Scena 11
*Ci sami i Księżę Mantui na ulicy,
w ubiorze mieszczanina.*

Rigoletto
Ktoś na ulicy...
Otwiera furtkę i wychodzi zobaczyć na ulicę.
*Tymczasem Księżę szybko się wsuwa
na podwórze, kryje się za drzewem i rzuca
Giovannie woreczek z pieniędzmi aby milczała.*

Gilda
nie widząc Księcia
Nieba! To nowe podejrzenie!

Rigoletto
do Giovanny, wracając
Do kościoła czy za wami nikt nie chodził?

Giovanna
Nikt.

Księżę
na stronie
Rigoletto!

Rigoletto
Gdyby tu kto pukał, nie trzeba otwierać.

Giovanna
A jeśli pan wasz?

Rigoletto
Strzec się go najwięcej!
do Gildy
Bądź zdrowa córko.

Księżę
na stronie
Jego córka!

Gilda
Żegnam cię ojciec!

Rigoletto
Czuwaj bacznie nad tym kwiatem,
Bo w nim całe me nadzieje;
Niech białością wciąż jaśnieje
Lilii tej nadobna skroń.
Chroń przed burzą i przed światem,
Jak niewinnym ci oddane,
Niech tak dziecię to zastanę,
Gdy stęskniony wrócę doń!

Gilda
O jak tkliwe przywiązanie!
Lecz doznajesz płonnej trwogi,
Wszak nam z nieba, ojciec drogi,
Błogosławi Boska dłoń.

Twoja lilia nie zostanie
Żadnej burzy gromem tknięta,
Bo modlitwa matki święta,
Zwraca od nas zgubną torń.
*Po duecie Rigoletto odchodzi
i zamyka za sobą furtkę na klucz.*

Scena 12
*Gilda, Giovanna, Księżę na podwórzu ukryty,
później Ceprano, Borsa i panowie.*

Gilda
Giovanno... Nie powiedziałaś...

Giovanna
I czegoż to?

Gilda
Że jakiś młodzian widział mię w kościele.

Giovanna
Bo i na cóż mówić...?
Czy nienawidzisz młodzieńca tego Gildo?

Gilda
Jego piękność, miłość wzniecić może...

Giovanna
z ironią
Piękny... Ach, on zapewne jest wielkim panem.

Gilda
Jeżeli panem jest, to wyznać muszę:
Biednemu chętniej bym oddała duszę,
A jednak miłość ta, wciąż się rozżarza,
I serce moje powtarza
Ko...

Księżę
*Wbiega żywo, skinieniem oddala Giovannę i
klekając u nóg Gildy, kończy wyraz.*
Kocham...!
Kocham, ach powtórz to, i słowy twymi
Otwórz rozkoszy zdroj, raj na tej ziemi...!

Gilda
przestraszona
Giovanno, gdzieżeś ty? Okropna trwogo!
Nie odpowiada mi, nie ma nikogo!

Księżę
To serce odpowie ci swych uczuć kwiatem,
Kochanków dwoje jest jednym światem...

Gilda
Kto ci dozwolił wejść? Na Boga, któż?

Księżę
Anioł, czy piekielny duch, nie pomnę już!
Kocham cię!

Gilda
Ach, oddał się!

Księżę
Nic mię nie oddali,
Teraz, gdy taki żar pierś moją pali,
Wiedz, że miłości Bóg wyroczni głosem
Na wieki złączył mój los z twoim losem,
Wszakże miłości dar jest duszy życiem,
Jej głos odzywa się serc naszych biciem.
Zaszczytów, sławy jam nie spragniony,
Znikome rzeczy, bogactwa, trony,

Jedyna rozkosz, anielska, święta,
Gdy miłość ujmie nas w swe złote pęta.
A więc kochajmy się istoto droga,
Twym niewolnikiem pozostać chcę!

Gilda
na stronie
Ty sprawdzasz moje sny, o chwilo błoga,
Ten głos radością napelnia mię!

Księżę
Ach, powtórz to, że kochasz mię!

Gilda
Słyszałeś.

Księżę
O, mój aniele!

Gilda
A teraz, o nazwisko twe
Zapytać się ośmielę.

Ceprano
na ulicy do Borsy
To właśnie tu...

Księżę
mysząc
Nazywam się...

Borsa
na ulicy
Tak... tak...

Księżę
Gualtier Maldé... Malarzem jestem, niewiele mam...

Giovanna
Wbiega żywo.
Panienko, ktoś nadchodzi!

Gilda
Może mój ojciec...

Księżę
na stronie
Ach, gdyby wszedł, uchwycić mógłby zdrajcę,
To mnie zatrwaza...

Gilda
do Giovanny
Odprowadź go
Giovanno, do wieży.
do Księcia
Czas odejść...

Księżę
do Gildy
Będziesz mnie kochać...?

Gilda
A ty?

Księżę
Całe życie... A potem...

Giovanna
Już dość... Odejdź panie!

Księżę i Gilda
razem
Ach żegnam/odchodzę
Nadzieją błogich dni,
Twa miłość darzy mię...!
Żegnam! Mych uczuć panem/panią ty,

Nic ich nie zerwie, nie!
*Książę wchodzi do domu z Giovanną.
Gilda patrzy za odchodzącymi.*

Scena 13

Gilda
sama
Gualtier Maldé... O imię ukochane,
Ty na wieki w mym sercu pozostaniesz!
Drogi imię! W serce to
Nowych uczuć wlewasz zdrój.
O kochanku, obraz twój
Niech uwieczni miłość mą!
Od tej chwili w każdym śnie,
Ty marzeniem będziesz mym
I z ostatnim śmiertci tchem,
Z ust uleci imię twe.

*Wchodzi do domu i ukazuje się po chwili
z drugiej strony z latarnią, aby widzieć
odchodzącego tamędy, mniemanego Gualtieria.*

Scena 14

*Na ulicy Marullo, Ceprano, Borsa, panowie
uzbrojeni i zamaskowani. Gilda na tarasie.*

Borsa
pokazując Gildę
O tam!

Ceprano
Widzicie ją?

Chór
Jakaż piękna.

Marullo
Ach, to niebianka...!

Chór
I Rigoletta ma za kochanka!
Gilda odchodzi.

Scena 15

Ci sami i Rigoletto.

Rigoletto
zamysłony
Wracam... Dlaczego...?

Borsa
Milczcie, do dzieła, pilnujcie się...!

Rigoletto
do siebie
Ten starzec przeklął... przeklął mię...
trąca przypadkiem Borsę
Kto tam?

Borsa
żywo do swoich
Milczcie, to Rigoletto!

Ceprano
Ach, jeszcze lepiej zabijemy go!

Borsa
Nie! Jutro z niego śmiać się będziemy.

Marullo
A teraz śmiało!

Rigoletto
do siebie
Kto mówi tu...?

Marullo
Ej, Rigoletto! To ty?

Rigoletto
z mocą
Kto tam?

Marullo
Ech, nikt cię nie zje! To ja...

Rigoletto
żywo
Kto?

Marullo
Marullo.

Rigoletto
Noc taka ciemna, ja nic nie widzę.

Marullo
Wiesz co nas wiedzie tu, w waszą stronę?
Musimy porwać Ceprana żonę.

Rigoletto
Czy tak...?
na stronie
Oddycham.
do Marulla
Lecz jak wejdziecie?

Marullo
cicho do Ceprana
Daj klucz od wieży.
do Rigoletta
Jest sposób przecie,
Mamy talizman co nam otworzy.
pokazując mu klucz
Klucz podrobiony...

Rigoletto
dotykając klucza
Aha... niezgorzej...
na stronie
Ach, zrzucam z serca daremną twogę...
głośno
Tu jego pałac... Ja wam pomogę.

Marullo
Jesteśmy w maskach...

Rigoletto
I ja bym maski chciał... Czy macie jaką...?

Marullo
pokazując maskę
Włóż ci ją...
*Wkłada mu maskę i jednocześnie zawiązuje
na nią chustkę czarną, która mu zasłania oczy;
potem daje mu do przytrzymania drabinkę,
którą przyniesli z sobą.*
Trzymaj drabinkę...

Rigoletto
Ach, jakaż ciemna noc...!

Marullo
z cicha do swoich
Zawiązka głuszy i oslepia go...

Wszyscy
prócz Rigoletta, między sobą
Cicho, cicho, już zemsta nadchodzi,
Niech winnego zniecka ugodzi,

Hardy trefniś, co drwi bez litości,
Sam za chwilę wyśmiany ma być,
Dziś sprzątniemy mu przedmiot miłości,
Jutro Książę i dwór będzie drwił!
*Rigoletto ciągle trzyma drabinkę. Tymczasem
panowie wbiegają na podwórze, a następnie
do domu Rigoletta. Uprawdają Gildę
zawiązawszy jej usta chustką. Gilda gubi szarfę.*

Gilda
z daleka
Mój ojczy, ratuj, ratuj!

Chór
z daleka
Zwycięstwo!
Wszyscy się śmieją.

Gilda
z daleka
Pomocy!

Rigoletto
Kiedyż skończycie tam...?
Slucha.

Cóż to za śmiechy...?
Podnosi rękę do oczu.
Związane mam oczy!
*Zrywa sobie maskę i zawiązkę. Przy blasku
zapomnianej przez panów latarni poznaje
szarfę Gildy. Chce wołać pomocy. Nie może.*
Nareszcie, po wielu wysiłkach przemawia.
Ach, ach! Jakiż grom! Przekleństwo!
Mdleje.

AKT DRUGI

*Sala w pałacu Księcia Mantui.
W głębi wiszą portrety Księcia i jego żony.*

Scena 1

Książę
sam
A więc mi ją porwano! I kiedyż to?
O biedne dziecię, gdyby przecucie serca mego
Na ślad stracony mogło mnie naprowadzić...
Drzwi otworzone... i dom osierocony,
Lecz w czyjął wpadła moc dziewczica droga?
Ach, ona pierwsza w mym sercu wzniecić mogła
Najczystszy płomień stałej, wiecznej miłości...
Jej piękna dusza, skromność i prostota
Mogła jeszcze skłonić mię na drogę cnoty.
Ale mi ją porwano... Któż był tak śmiały?
Ach, jego czyn o zemstę woła
Za niewinne łyzy tego anioła!
po chwili
Widzę płynące biednej łyzy,
Jej rozpacz, jej cierpienie,
Jak nieszczęśliwe dziewczę drży
O swoje przeznaczenie...
Słyszę z jej ust wyrazy te:
„Gualtierze, ratuj mnie!”
Ach, nie mógł on ratować cię
Kochane moje dziecię,
Chociaż dla niego szczęście twe

Najdroższym skarbem w świecie,
Chociaż dla niego miłość twa
Niebiański powab ma!

Scena 2

Marullo, Ceprano, Borsa i inni panowie.

Wszyscy
Panie! Panie!

Książę
I cóż?

Wszyscy
Kochankę Rigoletta uprowadzono.

Książę
Jak to? Skąd?

Wszyscy
Z jego domku.

Książę
Ha, ha! Mówcie proszę was, jak to było?
Mówciez mi.
Siada.

Wszyscy
W odległą, cichą jak grób ulicę,
Biegniemy z zemstą gdy zapadł zmrok,
Plan ułożony, a wtem dziewicę
Jak anioł piękną spotyka wzrok...
To Rigoletta kochanka była,
On wyszedł z domu, nam sprzyjał los,
Stanowcza chwila już się zbliżyła,
A wtem słyszemy trefnisią głos...
Że nas porwanie pani Ceprano
Przywiodło w miejsca te, uwierzył nam,
Podstępem oczy mu zawiązano,
I biedny trzymał drabinkę sam...
Dziewica nasza jest, więc z przeleknioną
Bez jej kochanka uchozdim w czas,
Bo zanim poznał, że go zwiedziono,
Już dawno z branką nie było nas.

Książę
na stronie
Nieba! To ona, najdroższa w świecie!
do panów
I gdzież podziałicie to biedne dziecię?

Wszyscy
Tu jest, w pałacu, w komnacie tej...

Książę
na stronie
Ach, już mi nic nie wydrze jej!
z radością
Miłości głos mię woła
Do stóp dziewicy drogiej,
Jej żal ukoić zdoła
Piers co radością drga...
Niech anioł ten się dowie
Kto dla niej ogniem płonie,
Niech przy kochanka lonie
Oslodę cierpień ma!

Wszyscy
na stronie
Ach, jakaż myśl raduje go,
Co znaczy zmiana ta?
Książę odchodzi.

Scena 3*Marullo, Ceprano, Borsa i inni, potem Rigoletto.***Marullo**

Och, biedny Rigoletto!

Rigoletto*za sceną*

La ra, la ra, la la...

Chór

To on. Milczcie...!

Rigoletto*wchodząc*

La ra, la ra, la la...

Wszyscy

A, dzień dobry Rigoletto.

Rigoletto*na stronie*

To oni cios mi zadali...

Ceprano

Cóż nam powiesz trefnisiu?

Rigoletto*naśladując go*

Cóż nam powiesz trefnisiu?

Że dziś Ceprano jest nudniejszy jak zwykle!

*Wszyscy śmieją się.***Rigoletto**

La ra, la ra, la la...

na stronie

Gdzie oni ją ukryli...?

*Uważa niespokojnie.***Chór***między sobą*

Patrzcie, jak niespokojny...

Rigoletto*do Marulla*

Jestem kontent, że ci nic nie zaszkodził

Powiew dzisiejszej nocy.

Marullo

Co za nocy?

Rigoletto*jakby do siebie*

Tak, to cios wyborny...

Marullo

Ja dziś w nocy spałem.

Rigoletto*z ironią*

A... pan dziś spałeś?

Więc cię we śnie widziałem.

La ra, la ra, la la...

*Odbodzi, spostrzega cbustkę na stole, ogląda cyfrę.***Chór**

Patrz, jak ogląda wszystko...

Rigoletto*rzuca cbustkę*

Nie, to nie jej!

do obecnych

Czy wasz pan jeszcze śpi?

Chór

Tak, jeszcze w łózku.

Scena 4*Ci sami i paż.***Paż**

Nasza pani pomówić pragnie z mężem.

Ceprano

Śpi.

Paż

Żarty, on tu był przed chwilą.

Borsa

Jest na łowach...

Paż

Bez orszaku? Bez broni?

Wszyscy

Ech, nie rozumiesz, że w tej chwili

Nikt mówić z nim nie może.

Rigoletto*Który słuchał ciagle, wpada nagle między obecnych.*

Ach, więc ona tutaj, ona z Księciem...

Wszyscy

Kto?

Rigoletto

Dziewica, którą w nocy porwaliście mi z domu!

Ach, muszę ją ocalić!

Chór

Jeśliś stracił kochankę, szukaj jej gdzie indziej.

Rigoletto*mocno*

Żądam mej córki!

Wszyscy*zdziwieni*

Jego córka!

Rigoletto

Tak, moja córka! To niegodna zemsta...

Co...? Więc się już nie śmiejecie?

Ona tam...

Chcę ją widzieć!

*Biegnie ku drzewom,**panowie zastępują mu drogę.*

Ach, okrutni złoczyńcy, niegodni,

Za cóż żeście mój skarb zaprzędali,

Wy dla złota kalacie się w zbrodni,

Lecz za zbrodnię pociecze tu krew!

Chociaż teraz bezbronne te dłonie,

Chociaż wy nie lękacie się starca,

W swego dziecka honoru obronie

Starzec ten będzie straszny jak lew!

Rzuce się ku drzewom.

Te podwoje, złoczyńcy, otwierajcie!

Panowie nie dopuszczają go.

Ach, wszyscy przeciw mnie...!

Wszyscy przeciw mnie...!

ze łzami

A więc płaczę... Marullo, o panie!

Tyś szlachetny, patrz, błagam w tej chwili:

Powiedz mi, gdzieście biedną ukryli?

Wszak tam...? Prawda? Ty milczysz... więc tam!

Ach, panowie, przebaczcie, litości!

Wróćcie córkę najdroższą starcowi!

W niej jedyną podpórę starości,

W niej pociechę, w niej świat cały mam!

Scena 5*Ci sami i Gilda.***Gilda***Biegnie i rzuca się w objęcia ojca.*

Mój ojcze!

Rigoletto

Boże! To Gilda!

do panów

Panowie, to dziecię jest całą rodziną moją!

do Gildy

Nie trwóż się niczego mój aniele, to żarty...

Nieprawdaż?

Już cierpień moich nie zapomnę...

Lecz ty... czego płaczesz?

Gilda

Ach, wstyd mój ojcze drogi!

Rigoletto

Nieba! Co mówisz?

Gilda*ciszej*

Niech nikt prócz ciebie nie wie o hańbie mojej...

Rigoletto*mocno*

Precz stąd niegodni!

Jeśli wasz pan tutaj wejść zapragnie,

Niech nie wchodzi powiedzcie,

Bo ja tu jestem!

*Padła bezsilny na krzesło.***Wszyscy***do siebie*

Trzeba ulec... Z wariatami

Cierpliwością zbrojmy się...

Pójdźmy słuchać pode drzwiami,

Co przed nami ukryć chce...

*Wychodzą.***Scena 6***Rigoletto i Gilda.***Rigoletto**

Mów, jesteśmy sami.

Gilda*na stronie*

Boże! Dodaj mi siły!

do ojca

W kościele, gdym co święto

Błagała Stwórcy w niebie,

Młodzieniec stając przeciw mnie,

Zwracał mój wzrok na siebie,

A z wejrzeń, serc tajemny głos

Rozkoszny wróżył los.

Wczoraj, gdy noc pokryła świat

Przybył młodzieniec drogi,

Z miłością do nóg moich padł,

Wyznał, że jest ubogi

I z jaśniejącą w oku łzą

Przysięgał wierność swą...

Odszedł, a głosu jego ton

Zdwoił me przywiązanie.

Wtem, jacyś ludzie ze wszech stron

Wpadają niespodzianie,

Przemocą porywają mię

I wiodą w miejsca te...

Rigoletto

Ach...!

do siebie

Czemuż, o Panie, Twoja dłoń

Piorunem nie zagrzmiała,

I zanim wpadłem w hańby toń,

Życia nie odebrała?!

Ach, czemuż drogie dziecię to

Skazane na katusze!

Lecz hańbę obmyć muszę

Nikczemną zdrajcy krwią!

do Gildy

Płacz drogie dziecię,

Zalu łza łagodzi serca cios!

Gilda

Ojcze, anielska dobroć twa,

Osladza biednej los.

Rigoletto

Gdy spełnię me dzieło w połowie zaczęte,

Opuścim na zawsze te miejsca przekłete.

Gilda

Tak...

Rigoletto

Na wszystko potrzeba mi jednego dnia.

Scena 7*Ci sami i Hrabia Monterone, który pod strażą przechodzi scenę poprzedzaną przez odźwierniego.***Odźwierny**

Otwórzcie! Pójść do więzienia ten starzec ma.

Monterone*Zatrzymując się przed portretem Księcia.*

O panie! Daremnie więc cię przeklinałem,

Nie zabił cię piorun, twej krwi nie dostałem...

Żyć będziesz, bo zbrodniom czart szczęścia udziela.

*Wychodzi środkiem pod strażą.***Rigoletto***który słuchał*

Ach, mylisz się starcze! Znalazłeś mściciela!

Scena 8*Rigoletto i Gilda.***Rigoletto***z mocą do portretu Księcia*

Ach tak! Zemsta mej duszy pragnieniem,

Zemsta, zemsta, jak wstyd mój sroga!

Ona dotknie potężnym ramieniem

Tego, który zniesławiał me dni,

Gdyby piorun, co głosi gniew Boga,

Trefnił pomści swą hańbę i lzy!

Gilda

O mój ojcze, straszliwym płomieniem

Błyszczą w oku twym radość złowroga!

Gdy obdarza nas Bóg przebaczeniem,

Przebaczajmy występny i my,

Chociaż zdrada dotknęła mię sroga,

Nie chcę zemsty za hańbę i lzy!

Wychodzą.

AKT TRZECI

Wybrzeże rzeki Mincio. Po lewej na wpół zburzony dom piętrowy. Publiczność może widzieć wnętrze tego domu, którego dół jest gościnną izbą wiejskiej oberży.

W głębi widać schody wiodące na strych, gdzie przez okno od zburzonego ganku widać łóżko i przy nim stolik.

Do oberży prowadzą drzwi będące po prawej stronie publiczności. Noc.

Scena 1

Gilda i Rigoletto na ulicy niespokojni, rozmawiają. Sparafucile siedzi w oberży za stołem i czyści pas.

Rigoletto

Więc go kochasz?

Gilda

Zawsze!

Rigoletto

Ja cię wkrótce wyleczę z tej miłości.

Gilda

Nie, nigdy!

Rigoletto

Biedne kobiety serce! Niegodny zdrajca...

Lecz pomszczoną będziesz Gildo.

Gilda

Litości, ojcie!

Rigoletto

A gdybyś pewną była, że on cię zdradzał, Czybyś go kochała?

Gilda

Nie wiem, lecz on mię kocha!

Rigoletto

z ironią

On?

Gilda

Tak.

Rigoletto

Prowadzi ją do muru oberży, w którym mnóstwo szczelín dozwala widzieć wnętrze, będącym na ulicy.

A więc patrz przez ten otwór!

Gilda

patrzy

Człowieka widzę.

Rigoletto

Zaczekaj chwilę...

Scena 2

Ci sami. Księż w ubiorze prostego oficera kawalerii wchodzi do oberży.

Gilda

zadrzała

Ach, drogi ojcie!

Księż

do Sparafucile'a

Dwóch rzeczy, lecz zaraz...

Sparafucile

Jakich?

Księż

Stancji i wina.

Rigoletto

do siebie

Tak on zawsze postępuje.

Sparafucile

do siebie

Piękny chłopczyna.

Odchodzi do drugiej izby.

Księż

Kobieta zmienną jest:

Z jej sercem, główką,

Z uczuciem słowko

Rzadko się zgadza.

Bo zawsze piękna twarz

Wdziękami mami,

Uśmiechem, łzami,

Gładko cię zdradza.

Biedny szalencie ten,

Co w swym zapale

Zaufa stale

Płoczej piękności.

Lecz dla takiego znów

Szczęście w ukryciu,

Co nigdy w życiu

Nie znał miłości!

Sparafucile

Wchodzi z butelką i dwiema szklankami.

Stawia je na stole, potem daje znak.

Maddalena schodzi z góry.

Księż biegnie ku niej, ona mu się zręcznie wymyka.

Tymczasem Sparafucile, wyszedłszy na ulicę,

mówi do Rigoletta na stronie.

Tam jest młodzieniec,

Będzie żył, czy ma umrzeć?

Rigoletto

Za chwilę wrócę tu, dokończym dzieła.

Sparafucile oddala się poza dom.

Scena 3

Ci sami i Maddalena.

Księż

do Maddaleny

Nie pomnę już którego dnia

Spotkałem cię kochanie,

Zajęła mi figurka twa,

Znalazłem twe mieszkanie.

Bo wiedz, że sercem całym

Twe wdzięki pokochałem.

Maddalena

śmiejąc się

Ha, może teraz panek

Zapomniał stu kochanek...

Coś wróży wasza mina

Strasznego libertyna...!

Księż

Odgadłaś to...

Cbce ją uściskać.

Maddalena

Puszczajcie mię, o panie!

Księż

Szkoda czasu...

Maddalena

Bądź grzecznym...

Księż

Daj uściskać mię

I nie czyń już hałasu.

Naszego szczęścia błogi raj

W miłości, lube dziecię.

biorąc ją za rękę

Popieścić białą rączkę daj!

Maddalena

Ech, panie, żartujecie...

Księż

Nie, nie...

Maddalena

Jam brzydka.

Księż

Uścisknij mię!

Maddalena

Uścisk...

Księż

Przerywa z ironią.

Miłości stalej...

Maddalena

Ale niedługo trwałej.

To żarty, znam ja się.

Księż

Nie, nie, zaślubię cię.

Maddalena

A więc, daj mi pan słowo.

Księż

z ironią

Ach, duszy mej połowo!

Rigoletto

do Gildy, która ciągle przez szczeliny uważała

Czy jeszcze ludzisz się?

Gilda

na stronie

O zdrajco, zwiódłeś mię!

Księż

Twoje wdzięki dziewczę hoże

Pochwyciły mię w niewolę,

Słówko twe uśmierzyć może

Płomień, co pożera mię.

Pójdź pocieszyć mą niedolę,

Pójdź, gdzie miłość wzywa cię!

Maddalena

Bawia te straszne męki,

Wiem, ja wiem, że to udanie,

Za twą miłość składam dzięki,

Ja tak samo kocham cię.

Bom przywykła piękny panie,

Płacić tak żarciki te.

Gilda

Ach, klamaną tą miłością

Zręcznie ludzi przeniewierca,

I z najtkliwszą wzajemnością

Zdradą swą obłąkał mię!

Rigoletto

Cicho, nie płacz córko droga.

Widzisz, że cię uwiódł zdrajnie.

Cicho, wkrótce zemsta sroga

Dotknie go za zbrodnie te.

Z mojej dłoni grot wypadnie

I cierpienia pomści twe.

Śluchaj, wracaj do domu w tej chwili,

Bierz rumaka, przebierz się w męski strój,

Tam znajdziesz go.

Odjedziesz do Werony, ja będę jutro tam.

Gilda

Pójdźmy razem...

Rigoletto

Niepodobna...

Gilda

Boże!

Rigoletto

Idź!

Gilda odchodzi. Podczas powyższej sceny

Księż z Maddaleną śmieją się i piją.

Po odejściu Gildy, Rigoletto idzie w głąb

i wraca ze Sparafucilem.

Scena 4

Sparafucile, Rigoletto, Księż, Maddalena.

Rigoletto

Wszakżeś chciał dwadzieścia skudów,

Oto masz dziesięć. Jak umrze, dam ci resztę.

Zaczekasz na mnie, gdy wybije północ powrócę tu.

Sparafucile

Nie trzeba, wrzucę go bez pomocy w nurty rzeki.

Rigoletto

żywo

Nie, nie! Ja to sam uczynię.

Sparafucile

Dobrze, jego imię?

Rigoletto

Ja ci powiem i moje:

On zwie się zbrodnią, ja mścicielem jestem.

Odchodzi. Niebo się chmurzy, grzmi.

Scena 5

Ci sami prócz Rigoletta.

Sparafucile

Zbliża się straszna burza,

Noc czarna jak występek...

Księż

chcąc uściskać Maddalenę

Maddaleno...!

Maddalena

Z wolna, mój brat odchodzi...

Księż

I cóż to szkodzi?

szycząc grzmot

Maddalena

Grzmi...

Sparafucile
wchodząc do oberży
I będzie deszcz niedługo...

Książę
Tym lepiej.
do Sparafucile'a
Ty będziesz spał...
Będziesz spał w stajni... albo w piekle...
Gdzie tylko zechcesz.

Sparafucile
Dziękuję.

Maddalena
cicho do Księcia
Ach, nie! Odejdźcie...

Książę
cicho do Maddaleny
W taką burzę?

Sparafucile
na stronie do Maddaleny
Dwadzieścia skudów złotem...
do Księcia

Jestem kontent, że mogę służyć stancją,
Pójdźmy zobaczyć, czy będzie dość wygodną.
Bierze światło i idzie na schody.

Książę
Czy tak? Więc chodźmy tam, zobaczmy,
Prędko!
Szepcze do ucha Maddaleni, potem idzie za Sparafucilem.

Maddalena
Biedny młodzieniec, taki przyjemny...
Grzmi.
Boże, jaka straszna noc...!

Książę
Wszedłszy na górę, widząc ganek bez okna mówi.
Tu śpi my jak na dworze. Dobrze, dobrze...
Dobrej nocy!

Sparafucile
Dobranoc, strzeż was Boże...

Książę
Cały dzień znużył mię, wnet się położę.
Zdejmuje hełm, potem odpina szpadę,
kładzie ją na stole, sam rzuca się niedbale
na łóżko i powtarzając parę zwrotek śpiewu:
„Kobieta zmienną jest...”, niedługo zasypia.
Maddalena siedzi przy stole,
Sparafucile wyszcza resztę wina.
Chwila milczenia.

Maddalena
Przyjemny młodzieniec... Podobał się tobie?

Sparafucile
Tak, skudów dwadzieścia za niego zarobię.

Maddalena
Dwadzieścia, to mało! On wart by był sto.

Sparafucile
Idź, sprzątnij mu szpadę. Idź, a nie zbudź go.
Maddalena biegnie na górę, przypatruje się chwilę
spiącemu i schodzi na dół.

Scena 6
Ci sami. Gilda w męskim ubraniu
na ulicy z wolną zbliża się do oberży.
Sparafucile pije.
Częste grzmoty i błyskawice.

Gilda
Nie mogę się wstrzymać, tu miłość mię wzywa.
Ach, przebac mi ojcze!
Grzmi.
Ta noc straszliwa!
Lecz cóż począć mam?

Maddalena
Kładzie na stole przymieszoną z góry szpadę Księcia.
Braciszku...

Gilda
patrząc przez szczelinę
Ktoś mówi...

Sparafucile
szukając worka
Czart zaniósł go tam.

Maddalena
Ten panek mię kocha i wyznam ci skrycie:
Ja także go kocham, darujmy mu życie.

Gilda
sluchając
O nieba!

Sparafucile
Wyciąga worek z kredensu
i rzuca go pod nogi Maddaleni.
Zreperuj ten worek!

Maddalena
Cóż z nim?

Sparafucile
Jak panka zabiję,
W worku tym pochowam go w rzece.

Gilda
patrząc przez szczelinę
Ach biedny, nad grobem...!

Maddalena
Pieniądze mieć będziesz, ja za to ci ręczę,
Choć go nie zabijesz.

Sparafucile
Lecz jakim sposobem?

Maddalena
Posłuchaj, w tym względzie myśl dobrą nastreczę:
Wszak już dziesięć skudów zaliczył garbaty,
Niedługo przybędzie tu z resztą zapłaty,
Zamorduj garbusa, mieć będziesz dwadzieścia,
I nic nie utracisz! A więc uczyń to...

Sparafucile
Mam zabić garbusa? Co pleciesz kobieto?
Czyż jestem złodziejem, oszustem, bandytą?
Nie, jeszcze żadnego z klientów nie zdradził,
Ten człowiek zapłacić, więc nie zdradzę go!

Gilda
sluchając
Co słyszysz? Mój ojciec...!

Maddalena
do Sparafucile'a
Ach, łaski dla niego!

Sparafucile
Ja muszę go zabić.

Maddalena
chcąc biec na schody
Ostrzegę śpiącego...

Gilda
sluchając
O, dobra dziewczyno!

Sparafucile
zatrzymując Maddalene
Stój, pomyśl o stracie!

Maddalena
Ach tak...

Sparafucile
Niechaj umrze.

Maddalena
Ocalmy go bracie!

Sparafucile
Więc jeśli kto przyjdzie nim północ wybiję
Za twego panicza pożegna ten świat.

Maddalena
Noc ciemna, pioruny i wiatr zimny wyje,
Kto żyw nie opuszcza pałaców lub chat.

Gilda
O jakież natchnienie... Poświęć mu życie...
Ach, Boże! Dla zdrajcy porzucić mam świat...!
Bije upół do 12-tej.

Sparafucile
No, za pół godziny...-

Maddalena
Ach, bracie litości!

Gilda
Co? Płacze to dziewczę...

Nie waham się wcale,
I chociaż się zdradą wypłacił miłości,
Ja życie kochanka mym życiem ocalę!
Puka do drzwi oberży.

Maddalena
Ktoś puka.

Sparafucile
To wicher...
Gilda znów puka.

Maddalena
Nie, ja się nie mylę.

Sparafucile
zdziwiony
To dziwne. Kto tam?

Gilda
Ach, błagam pomocy!
Udzielcie biednemu schronienia wśród nocy.

Maddalena
na stronie
Ta noc będzie długa...

Sparafucile
Idzie do szafki po nóż.
Zatrzymaj się chwilę...

Maddalena
Podróżny przy chacie, do dzieła mój bracie,
Ocalić młodzieńca pomaga nam los.

Sparafucile
Mój nóż wyostrzony. Zamykaj z tej strony!
Bierz diabli młodzieńca! Ocalę mój trzos!

Gilda
jeszcze na ulicy
Więc stoję nad grobem... Dlaczegoż się trwożę?
Tu obok zbrodniarza... O przebac im Boże!
Żegnam cię mój ojcze! A ty bądź szczęśliwy,
Dla ciebie z rozkoszą poniosę ten cios!

Maddalena
Dalejże...

Sparafucile
Otwórz!

Maddalena
otwiera
Prosimy...

Gilda
Boże, przebac tym zbrodniarzom!

Sparafucile i Maddalena
Prosimy...!
Maddalena biegnie żywo ku wielkim drzwiom
od strony publiczności i zamyka je.
Gilda wchodzi, Sparafucile zamyka drzwi za nią.
Wszystko pogrzeza się w milczeniu i ciemności.

Scena 7
Rigoletto zbliża się z wolną
owinięty płaszczem.
Burza się zmniejsza,
czasami tylko grzmoty lub błyskawice.

Rigoletto
Wreszcie nadeszła mojej zemsty godzina.
Miesiąc czekałem na nią!
Trzydzieści dni, krwawe lzy srogiej boleści
Kryłem pod maską trefnisia!
Zbliża się do oberży.
Wejście zamknięte, a jeszcze kilka chwil...
Czekajmy...

Grzmi.
O nocy tajemnicza...!
Piorunu grom na niebie...
A tu, na ziemi... zbrodnia.
O jakże teraz potężnym się czuję.
Bije 12 godzina.
Otóż północ.

Scena 8
Rigoletto i Sparafucile z domu.

Sparafucile
Któż tam?

Rigoletto
Mów ciszej.
Chce wejść do oberży.

Sparafucile

Zaczekaj...
Wchodzi do domu i wraca ciągnąc
owiniętego płaszczem trupa.
Oto jest twój nieboszczyk.

Rigoletto

Radości! Daj światła.

Sparafucile

Co znowu? Nie, daj pieniędzy.
Rigoletto daje mu sakiewkę.
Żywo!
wskazując na rzekę
Wrzućmy go tam.

Rigoletto

Nie, sam go wrzucę.

Sparafucile

Jak się podoba... Tu przechodzień rzadki...
wskazując
W tym miejscu największa głębia.
Prędzej, by kto nie nadszedł czasem.
Dobrej nocy...
Odbodzi.

Scena 9**Rigoletto, potem Księżę.****Rigoletto**

On jest tu, martwy... O tak, chcę go zobaczyć.
Ale mniejsza... Jestem pewny, to ubiór jego.
Teraz oddycham wolniej...
Cios, którym poniósł łagodni zgon nędznika...
Nie jestem snu igraszką...
On tutaj... Radości!
Wybiła wreszcie godzina mojej zemsty.
Twym grobem będą fale...
Szum wiatru pogrzebnym śpiewem...
Do wody, do wody!
*Ciągnie trupa ku rzece. Wtem, daje się słyszeć
głos Księcia, powtarzającego zurotkę śpiewu:
„Kobieta zmienną jest...”*

Rigoletto

Ten głos... Boże mój...! To przywidzenie...!
Księżę przechodzi w głębi sceny.
To on! Przekleństwo!
Drżący biegnie do oberży.
Hola, bandyto podły...!
Któż tu, kto w jego miejscu?
Drzę cały, to ludzkie ciało...

Scena 10**Rigoletto i Gilda. Błyskawica oświetla trupa.****Rigoletto**

Moja córka...! Boże! Me dziecię...! Ach nie...
Niepodobna, ona teraz w drodze... To był sen...
Błyska się.
To ona...!
Kłęk.
Gildo! Gildo! Me dziecię...
Ach, przemów do mnie! Odkryj zbrodnię ohydną...
Rzuca się z rozpaczą do drzwi oberży.
Hola, nikogo nie ma...!
Nie, nie! Ach Gildo!
Me dziecię! Moja córko!

Gilda

ślabym głosem
Kto mnie woła?

Rigoletto

Przemówiła... Więc żyje... Żyje! Boże...!
Ach, jedyna pociecho, spójrz na mię, poznaj ojca...

Gilda

Mój drogi ojcze...

Rigoletto

Wielki Boże...! Ach tak! Ranioną jesteś?
Powiedz...

Gilda

wskazując na serce
Puginał tu, tu przeszył mię.

Rigoletto

Któż spełnił zbrodnię?

Gilda

Zwiódłam ciebie, bom go nazbyt kochała
Choć mię zdradził... I umieram za niego...

Rigoletto

Wielki Boże! A więc jej cios zadała
Słuszna zemsta honoru mojego!
Mój najmiłszy aniele na świecie,
Przemów do mię o drogie me dziecię!

Gilda

przerzywanym głosem
Nie... niech zamilczę...
Lecz ty... ty przebacz nam ojcze...
Uczyni córce... znośniejszymi... chwil ostateki...
Pobłogosław mię... ja tam... blisko matki...
Do Boga wzniosę za ciebie mój głos...

Rigoletto

Ach, nie umieraj! Litości, litości!
Nie chciej sierotą zostawić tu mię!
Ach, nie umieraj... nie!
Jeśli umrzesz, czyż zniosę ten cios...?
O dziecię, ja podzielę twój los...

Gilda

Ach, ojcze mój... Przebacz jemu.

Rigoletto

Moja Gildo!

Gilda

Mój ojcze, żegnam cię...

Rigoletto

Ach, nie umieraj, nie...!

Gilda

konając
Do Boga... wzniosę... głos... za ciebie... dro.....
Umiera.

Rigoletto

Gildo! Me dziecię...! Umarła!
Ach...! Przekleństwo!
W najuyższej rozpacz padła na trupa swej córki.

Tekst przekładu opracowała
Magdalena Wrzał-Kosowska

RIGOLETTO

obecna inscenizacja / this production

Obsada / Cast

KSIĄŻĘ MANTUI / THE DUKE OF MANTUA

Krzysztof Bednarek, Władimir Kuzmienko, Dariusz Stachura,
Leszek Świdziński, Adam Zdunikowski

RIGOLETTO, JEGO BŁAZEN / HIS JESTER

Wiesław Bednarek, Andrzej Dobber, Zbigniew Macias,
Florian Skulski, Andrij Szkurhan

GILDA, JEGO CÓRKA / HIS DAUGHTER

Grażyna Ciopińska, Teresa Krajewska, Dorota Radomska,
Jadwiga Skoczylas, Agnieszka Wolska, Joanna Woś

SPARAFUCILE, BANDYTA / A BANDIT

Krzysztof Borysiewicz, Mieczysław Milun, Ryszard Morka,
Piotr Nowacki, Włodzimierz Zalewski

MADDALENA, JEGO SIOSTRA / HIS SISTER

Marta Abako, Wanda Bargielowska-Bargeylo, Jolanta Bibel,
Maria Olkisz, Elżbieta Pańko, Katarzyna Suska,

GIOVANNA, OPIEKUNKA GILDY / DUENNA OF GILDA

Krystyna Jazwińska, Maria Olkisz

HRABIA / COUNT DI MONTERONE

Robert Dymowski, Mieczysław Milun,
Ryszard Morka, Jerzy Ostapiuk

MARULLO, DWORZANIN / A COURTIER

Eugeniusz Banaszczyk, Ryszard Cieśla,
Jan Dobosz, Andrzej Zagdański

MATTEO BORSA, DWORZANIN / A COURTIER

Tomasz Madej, Jacek Parol,
Krzysztof Szmyt, Ryszard Wróblewski

HRABIA / COUNT DI CEPRANO

Ryszard Dymowski, Czesław Gałka, Ryszard Morka

HRABINA, JEGO ŻONA / COUNTESS, HIS WIFE

Elżbieta Hoff, Hanna Zdunek

DOWÓDCA STRAŻY / A GUARD COMMANDANT

Jan Dobosz, Czesław Gałka

PAŻ / A PAGE

Jeanette Bożałek, Teresa Krajewska

CHÓR, BALET I ORKIESTRA TEATRU NARODOWEGO

Chorus, Ballet and Orchestra of the Teatr Narodowy



Tiziano SEVERINI

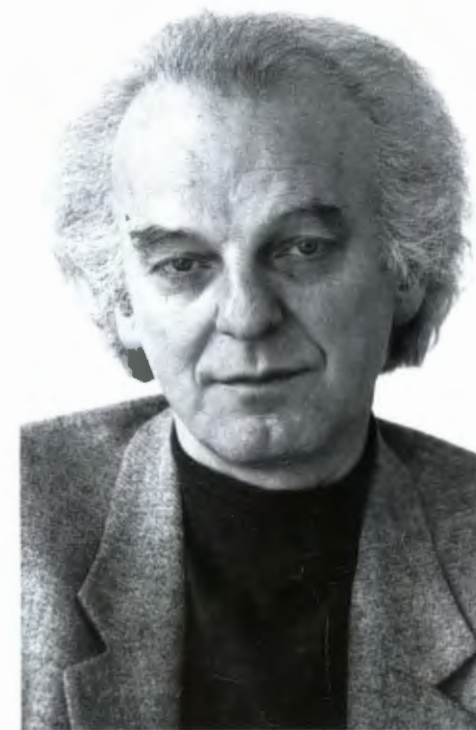
Dyrygent włoski. Studia muzyczne ukończył w klasach skrzypiec, kompozycji i dyrygentury w Konserwatorium im. Św. Cecylii. Potem doskonalił swoje umiejętności u takich mistrzów, jak: Pina Carmirelli w Akademii Św. Cecylii, Salvatore Accardo w Akademii Chigiana w Sienie (skrzypce), a także Franco Ferrara (dyrygentura). W obu tych dziedzinach uzyskał dyplomy. Jego nauczycielami skrzypiec byli także Arthur Grumiaux i Corrado Romano.

W 1982 r. zadebiutował w Mediolanie *Flaminem* Pergolesiego i od tamtej pory dyryguje w największych teatrach włoskich. W 1984 r. został dyrektorem artystycznym Teatro Comunale w Treviso, a do 1987 r. był głównym dyrygentem Weneckiej Orkiestry Filharmonicznej. Odnosi również sukcesy w takich teatrach, jak: Teatro Verdi w Trieście (*Gianni Schicchi* i *Cyganeria* Pucciniego, 1986/87, *Werther* Masseneta, 1991), Teatro alla Scala w Mediolanie (*Cyganeria* i *Tosca*, 1988), Arena di Verona (*Cyganeria*, 1992), Teatro Regio w Turynie, gdzie poprowadził *Koncert Mozartowski* (1991) oraz *Manon Lescaut* Pucciniego w 100. rocznicę pierwszego wykonania tej opery (1993).

Wiele występował za granicą. Dyrygował *Toscą* w Operze Wiedeńskiej z udziałem Rainy Kabaivanskiej i Luciana Pavarottiego. W 1989 r. poprowadził *Cyganerię* z Mirellą Freni, Pavarottim i Giaurowem w San Francisco, a wykonanie to zostało nagrane przez wytwórnię płytową Virgin Classic, a także rozpowszechniane było w wersji video na całym świecie. W tym samym roku dyrygował również *Toscą* w moskiewskim Teatrze Bolszoi w obecności prezydenta Michaiła Gorbaczowa. W Ameryce Południowej zadebiutował w Santiago de Chile, gdzie poprowadził *Lucję z Lammermooru* Donizettiego i *Madame Butterfly* Pucciniego, osiągając wielki sukces zarówno u publiczności, jak i krytyki. W 1991 r. dyrygował w Operze Lyońskiej *Cyganerią*, z którą następnie odwiedził wiele francuskich teatrów.

W 1994 r. odbył tournée po Stanach Zjednoczonych, uwieńczone najbardziej prestiżowym występem w nowojorskiej Carnegie Hall. W tym samym roku zainaugurował *Balem maskowym* Verdiego sezon artystyczny w Teatro Colón w Buenos Aires. W Marsylii był oklaskiwany i zyskał uznanie krytyki za wykonanie *Lucji z Lammermooru*. W 1995 r. poprowadził *Traviatę* w Rio de Janeiro, w 1996 r. - *Madame Butterfly* w Teatro Palafenice w Wenecji oraz pierwsze w naszym stuleciu wystawienie opery *Julia i Romeo* Nicoli Vaccaiego w Jesi.

Gilbert DEFLO



Reżyser flandryjski. Studiował reżyserię w Wyższej Szkole Sztuk Sceniczych w Brukseli. Początkowo współpracował z Piccolo Teatro w Mediolanie, a potem był asystentem Maurice'a Bédarta w Théâtre de la Monnaie w Brukseli. Tam też zadebiutował jako reżyser oper *Plaszcz* i *Gianni Schicchi* Pucciniego. Międzynarodową karierę rozpoczął wystawiając *Miłość do trzech pomarańczy* Prokofiewa we Frankfurcie. Później zrealizował *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego oraz *Peleasa i Melizandrę* Debussy'ego w Operze Hamburgskiej, *Rigoletta* Verdiego w Norymbergii, *Ariadnę na Naxos* i *Salome* Straussa w Karlsruhe, *Manon Lescaut* i *Kopciuszkę* Masseneta w Kolonii, *Kobietę bez cienia* Straussa w Operze Walijskiej, *Aidę* Verdiego w Operze Szkockiej i *Purytanów* Belliniego dla Festiwalu w Bregenz.

W 1981 r. został dyrektorem artystycznym Théâtre de la Monnaie w Brukseli, gdzie wystawił m. in.: *Don Carlosa* Verdiego, *Kopciuszkę* Masseneta, *Tristana i Izoldę* oraz *Holandra tulacza* Wagnera, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Kawalera srebrnej róży* Straussa, *Wolnego strzelca* Webera, *Idomenea* Mozarta, *Przygody Liska Chytruska* Janačka i *Simona Boccanegrę* Verdiego. Ta ostatnia produkcja została zaprezentowana później w Gran Teatro del Liceo w Barcelonie, gdzie wyreżyserował też *Damę pikową* Czajkowskiego i *Orfeusza* Monteverdiego. Dla Montpellier wystawił operę *Il Barbero di Buon Cuore*, którą skomponował Vincente Martín y Soler, a potem razem z René Jacobsem zrealizował cykl utworów Monteverdiego, w tym *Koronację Poppei* i *Pourót Ulissesa*. Inscenizacje te zostały potem pokazane w mediolańskiej La Scali, Operze Flandryjskiej, w Innsbrucku i Tokio. Również z Jacobsem wyreżyserował w paryskim Théâtre des Champs-Élysées *Rolanda* Lully'ego.

W 1989 r. zadebiutował we Włoszech wystawiając operę Auber'a *Fra Diavolo* w Palermo, a w 1993 r. dla mediolańskiej La Scali stworzył nową wersję *Rigoletta* pod dyktando Riccarda Mutiego. W Katanii zrealizował *Don Carlosa*, *Carmen* oraz *Toscę* dla Festiwalu w Macerata. W Belgii wystawił ostatnio *Macbetha* i *Otella*, a w Genewie *Falstaffa*. W 1996 r. wystawił w Lozannie dwie opery: *La serva padrona* Pergolesiego oraz *Mozarta i Salieriego* Rimskiego-Korsakowa. Jest również twórcą prapremierowych wersji scenicznych oper: *Der Traumgörsse* Aleksandra von Zemlinskiego w Norymberdze, *Thijl* Jana van Gilse w Amsterdamie i *La Forêt* Rolfa Liebermanna w Genewie.



Franca SQUARCIAPINO

Włoska projektantka kostiumów, której talent ceniony jest przez najpoważniejszych twórców teatralnych i filmowych, a jej kostiumy wzbudzają zachwyt publiczności na całym świecie.

Zdobyła wszechstronne wykształcenie humanistyczne. Studiowała prawo i zgłębiała wiedzę o teatrze. Uczyła się sztuki aktorskiej i tańca. Po trzyletnim kursie aktorskim w telewizji włoskiej grała nawet w wielu przedstawieniach.

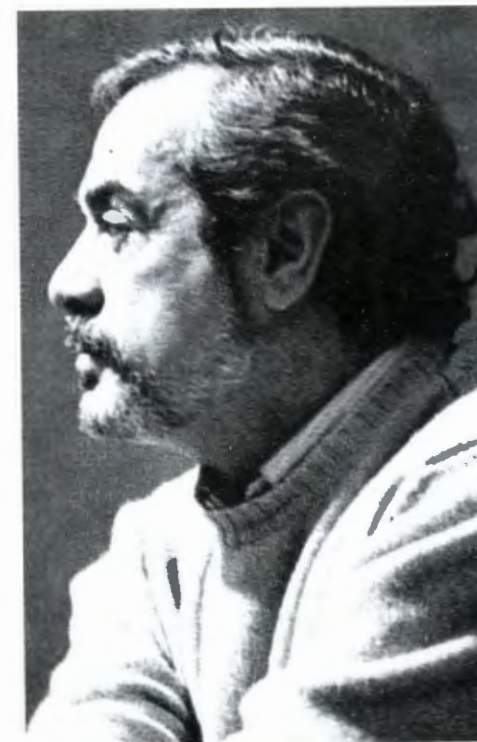
Miała 22 lata kiedy poznała Ezia Frigeria, który stał się nie tylko jej mistrzem, ale i towarzyszem życia. U jego boku odkryła fascynujący świat kostiumów, poznała tajniki formy i materii swojej sztuki, rozwinęła się jako samodzielna projektantka. Tworzy własne scenografie, ale przede wszystkim współpracuje jako twórca kostiumów przy realizacjach scenograficznych Ezia Frigeria.

W 1970 r. spotkała Giorgia Strehlera, który wywarł ogromny wpływ na jej dalszą twórczość. Od niego - twierdzi - nauczyła się, jak należy tworzyć postaci sceniczne, ożywiać je i nadawać im poetycki wymiar poprzez rygorystyczną, perfekcyjną i drobiazgową analizę szczegółu, poprzez upraszczanie formy kostiumu, celem wydobycia najistotniejszych treści. Ze Strehlerem pracowała wielokrotnie, głównie w mediolańskiej La Scali, ale także w Théâtre du Châtelet i Odeonie w Paryżu oraz w Piccolo Teatro w Mediolanie.

Na długiej liście reżyserów, z którymi współpracowała na scenach świata znaleźli się również: Gilbert Deflo, Nuria Espert, Piero Faggioni, Lluís Pasqual, Sandro Bolchi, Liliana Cavani, Bob Wilson, Andriej Konczalowski, Jorge Lavelli, Roger Planchon, George Wood, Walter Pagliano. Projektowała kostiumy do przedstawień baletowych Rudolfa Nuriejewa (*Jezioro łabędzie*), Rolanda Petit (*Kankan*, *Błękitny anioł*, *Upiór w operze*, *Koń w butach*) i Jurija Grigorowicza (*Śpiąca królewna* w naszym Teatrze Narodowym). Jej kostiumy były ozdobą przedstawień w takich teatrach operowych, jak: Metropolitan Opera, Opera Paryska, Covent Garden, Théâtre de la Monnaie, Opera de Lyon, Scottish Opera, Teatro de la Zarzuela w Madrycie, Théâtre du Châtelet, Glasgow Opera, Opéra Bastille, Teatro Liceo w Barcelonie i wiele innych. Znane są na scenach baletowych Paryża, Berlina i Marsylii.

Z dorobku filmowego artystki na plan pierwszy wysunąć należy wspaniałe kostiumy do *Cyrana de Bergeraca* w reżyserii Jean Paula Rappeneau i scenografii Ezia Frigeria. Za projekty te otrzymała Srebrną Wstążkę, Europejską Nagrodę Kina, Cezara i nominację do Oscara.

Ezio FRIGERIO



Artysta włoski, jeden z najwybitniejszych scenografów teatralnych, operowych i filmowych. Swoje pierwsze projekty do *Domu Bernardy Alba* Garcii Lorci stworzył za namową Giorgia Strehlera dla mediolańskiego Piccolo Teatro (1955). W rok później zadebiutował w teatrze operowym, projektując kostiumy do *Potajemnego małżeństwa* Cimarosy na otwarcie sceny Piccola Scala.

W 1959 r. rozstał się na pewien czas z teatrem i projektował dla filmu, któremu pozostaje wierny do dnia dzisiejszego. Pracował z najlepszymi reżyserami włoskimi, a znaleźli się wśród nich: Vittorio de Sica (*Więźniowie z Altory*), Liliana Cavani (*Franciszek z Asyżu* i inne filmy), Bernardo Bertolucci (*Wiek XX*), Jean Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, za którego otrzymał Srebrną Wstążkę, Europejską Nagrodę Kina, Cezara, a także nominację do Oscara), aż po Volkera Schlöndorffa (*Król Olch*).

Powrócił do pracy dla sceny w 1960 r., jako stały współpracownik Piccolo Teatro. Projektował tam kostiumy i dekoracje do sztuk wielu autorów. Z Lilianą Cavani zrealizował *Medeę* Cherubinię w Operze Paryskiej, ze Strehlerem - *Iluzję komiczną* Corneille'a i *Mewę* Czechowa w Théâtre de l'Europe w Paryżu, z Planchonem - *Skąpcę* Moliere'a w Lyonie. Zapraszany był przez wiele teatrów dramatycznych Europy.

Bogaty jest również jego dorobek na scenach operowych świata. W La Scali zadebiutował scenografią do *Simona Boccanegry*, a następnie realizował m. in.: *Falstaffa*, *Lobengrina*, *Ernaniego*, *Don Giovanniego*, *Damę pikową* i *Rigoletta*. Jego prace scenograficzne znane są widzom takich teatrów operowych, jak: Metropolitan Opera, Opera Paryska, Opéra Bastille, Covent Garden, Théâtre de la Monnaie, Opera de Lyon, Scottish Opera, Teatro de la Zarzuela w Madrycie, Teatro Liceo w Barcelonie, San Francisco Opera, a także Festiwalowi w Salzburgu. Był m. in. twórcą scenografii do pierwszych realizacji *Raju utraczonego* Krzysztofa Pendereckiego: zarówno w Lyric Opera w Chicago (1978), jak w La Scali (1979).

Projektował również dla baletu - w Paryżu, Mediolanie, Berlinie, Marsylii i na innych scenach. Z Rolandem Petit zrealizował *Coppelię*, *Dziadka do orzechów*, *Upiora w operze*, *Kankana*, *Cudownego mandaryna* i *Błękitnego anioła*. Z Rudolfem Nuriejewem pracował nad jego inscenizacjami *Jeziora łabędziego*, *Bajadery* i *Śpiącej królewny*. Z Jurijem Grigorowiczem wystawił *Śpiącą królewnę* w naszym Teatrze Narodowym.



Jan SZYROCKI

Chórmistrz i pedagog, dyrektor Chóru Teatru Narodowego. Założyciel i wieloletni dyrektor artystyczny Chóru Akademickiego Politechniki Szczecińskiej.

Ukończył Politechnikę Szczecińską, gdzie pracował również jako pracownik naukowy. Jednocześnie zdobywał wiedzę muzyczną w szczecińskiej Szkole Muzycznej, w klasach fortepianu i śpiewu solowego. W 1968 r. przebywał na stypendium w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Hadze, a następnie ukończył studia w poznańskiej PWSM na Wydziale Teorii, Dyrygentury i Kompozycji (1975), gdzie był uczniem prof. Stefana Stuligrosza. W 1974 r. studiował też dyrygenturę w wiedeńskiej Wyższej Szkole Muzyki i Sztuki Odtwórczej.

Działal przed wszystkim na Pomorzu Zachodnim i w Szczecinie. W 1960 r. był współzałożycielem, a do 1974 r. pełnił funkcję dyrygenta i kierownika artystycznego Szczecińskiego Chóru Chłopięcego „Słowiki”. Z jego inicjatywy absolwenci politechniki kontynuowali śpiewanie w Szczecińskim Chórze Kameralnym (późniejszym „Collegium Maiorum”), włączonym ostatecznie do Chóru Akademickiego Politechniki.

W 1965 r. został prezesem Szczecińskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Członek komitetu organizacyjnego, rady artystycznej i dyrektor artystyczny Festiwalu Pieśni Chóralnej w Międzyzdrojach.

Od 1978 r. jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Poznaniu, początkowo na stanowisku docenta, następnie profesora nadzwyczajnego, a od 1993 r. profesora zwyczajnego. Kierował filią tej uczelni w Szczecinie w latach 1980-1995, a następnie przyjął obowiązki dyrektora chóru w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Ceniony jest w kraju i za granicą jako konsultant chórów, pedagog i juror. Jako dyrygent specjalizuje się w muzyce oratoryjnej. Jest jednym z inicjatorów powołanej w 1990 r. Polsko-Niemieckiej Akademii Chóralnej „In terra pax”. Śpiewająca młodzież z obu krajów wspólnie przygotowuje i prezentuje na estradach Polski i Niemiec najpiękniejsze dzieła światowej literatury muzycznej. Uhonorowany został wysokimi odznaczeniami regionalnymi i państwowymi.

Zofia RUDNICKA



Tancerka i choreograf. Po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie (1967) związała się z Teatrem Wielkim. W latach 1976-1988 była tu solistką, tańczyła m. in.: Mirtę w *Giselle*, Phrygię w *Spartakusie*, M-me Taguioni w *Grand pas de quatre* i rolę tytułową w *Fedrze* Lifara. W 1977 r. ukończyła Studium Nauczycieli Tańca przy Akademii Muzycznej w Warszawie.

Stosunkowo wcześnie zajęła się choreografią: utanczniała rewie mody i występy zespołów estradowych. Pracowała dla telewizji, gdzie zrealizowała show *Szkoła tańca* oraz programy: *Danse macabre* z muzyką Saint-Saënsa, *La Valse* (Ravel), *Podróż magiczna*, *Transit*, *Niedziela lub poniedziałek*, *Piekielny młyn* i *Odcienie miłości*. Współpracuje z kabaretem Olgi Lipińskiej.

Jej debiutem choreograficznym na scenie Teatru Wielkiego była *Maskarada* Chaczaturiana (1979), zrealizowana we współpracy z Witoldem Gucą. Później stworzyła tu także balety kameralne: *Ostinatio determinare* Jerzego Satanowskiego (1985), *Allegro giocoso* Grażyny Bacewicz (1986), *Le caprice du sort* do muzyki Salieriego (1992) oraz pełnospektaklowe *Nienasycenie* według Witkacego (1987) na dużej scenie. Inne jej prace to: *Piotruś i wilk* Prokofiewa (Teatr Wielki, Poznań), *Śpiąca królewna* Czajkowskiego i *Don Kichot* Minkusa (Opera Nova, Bydgoszcz), *Karnawał zwierząt* Saint-Saënsa, *Słowik cesarza* i *Królewna na ziarnku grochu* Szajny-Lewandowskiej, *Amerikanin w Paryżu* i *Błękitna rapsodia* Gershwina (wszystkie w Teatrze Rozrywki w Chorzowie). Na tej ostatniej scenie współpracowała również przy realizacji musicali.

Współpracuje jako choreograf przy realizacji przedstawień operowych w całej Polsce; na scenie warszawskiej były to m. in.: *Wesele Figara* Mozarta, *Albert Herring* Brittena, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa, *Hrabina* Moniuszki, *Bramy rajy* Bruzdowicz, *Dama pikowa* Czajkowskiego i *Fedora* Giordana. Zapraszana jest również przez warszawskie teatry dramatyczne: Ateneum (*Wiśniowy sad* Czechowa, *Matka* Witkacego, *Balkon* Geneta, *Pornografia* i *Trans-Atlantyk* Gombrowicza), Powszechny (*Wesele* Wyspiańskiego), Komedie (*Narkotyki* wg Witkacego), Teatr Mały (*Romeo i Julia* Szekspira). Bywa również gościem scen poza warszawskich, w Krakowie, Katowicach, Poznaniu, Bydgoszczy, Wrocławiu i Chorzowie. Regularnie współpracuje z TVP.

LONGINES®



ZEGAREK PIONIERÓW OD 1832 ROKU

Longines Conquest VHP™ (Very High Precision) dla pań i panów. Możliwość zmiany strefy czasowej wraz z synchronizacją daty. Mechanizm kwarcowy. Wodoodporny (do 30 metrów). Szafirowe szkło.

La Boutique Suisse

00-020 Warszawa, ul. Chmielna 9 (dawna Rutkowskiego), tel.: 827 42 06, 826 28 34, fax: 827 27 62

AKT I

Scena I W pałacu księcia Mantui odbywa się bal. W rozmowie księcia z dworzanami oraz śpiewanej przezeń pełnej temperamentu balladzie (*Questa o quella*) rysuje się charakter tego pozbawionego skrupułów młodzieńca, żądnego jedynie rozkoszy i uciech życia. Niedawno uwiódł księżę córkę hrabiego Monterone, a teraz wpadła mu w oko piękna hrabina Ceprano. Błazen księżęcy, znienawidzony przez wszystkich pokraczny garbus Rigoletto, wyśmiewa publicznie hrabiego Ceprano i doradza księciu, aby dla uniknięcia kłopotów kazał go po prostu uwięzić i zabić. Hrabia pragnie się zemścić i w tym celu proponuje dworzanom, aby porwać dla księcia młodą i piękną dziewczynę mieszkającą w ustronnym domku, do którego co wieczór potajemnie podąża Rigoletto. Ceprano sądzi, iż dziewczę to jest kochanką błazna. Atmosferę balu mąci groźny głos starego hrabiego Monterone, który w majestatycznej postawie staje przed księciem, żądając odeń satysfakcji za uwiedzenie córki. Rigoletto wydrwiwa również jego, czym oburzony starzec rzuca na błazna i jego pana straszliwe przekleństwo. Księżę kaze uwięzić zuchwalca, lecz słowa hrabiego wstrząsnęły nieczułym dotąd sercem Rigoletta, budząc w nim lęk i przeczucie bliskiego nieszczęścia.

ACT I

Scene I Strolling among the courtiers in his palace ballroom, the Duke of Mantua lightheartedly boasts of his way with women (*Questa o quella*). After flirting with his newest quarry, the Countess Ceprano, he escorts her from the room, followed by his hunchbacked jester, Rigoletto, who openly mocks the Countess' enraged but helpless husband.

A courtier named Marullo bursts in with the latest gossip: Rigoletto is suspected of keeping a young mistress in his home. The jester shortly returns with the Duke and, sure of his master's protection, continues to taunt Ceprano, who plots with others to punish him.

When Monterone, an elderly nobleman, forces his way into the room to denounce the Duke for seducing his daughter, he is viciously derided by Rigoletto. As Monterone is arrested, he pronounces a father's curse on both the Duke and the jester, who falls to the floor in terror.

Pogodna Jesień

Nowoczesne
indywidualne
ubezpieczenie
emerytalne

w PZU ŻYCIE S.A.



AKT I

Scena II Późnym wieczorem powraca Rigoletto do swego domu. Wciąż dźwięczą mu w uszach straszne słowa przekleństwa. Najemny morderca Sparafucile pragnie ofiarować mu swe usługi, Rigoletto jednak odrzuca propozycję. Czyż jego język - ostry język błazna - nie jest równie dobrą bronią jak żelazo zbója? Lecz po chwili w duszy jego znów budzi się uczucie grozy i lęku (monolog *Pari siamo*). Źródłem trosk i niepokoju błazna jest ukochana córka Gilda, którą chowa on z dala od ludzi, strzegąc jak skarbu i nie pozwalając ani na chwilę oddalić się od domu, chyba tylko w niedzielę do kościoła. Nie wie, że te niedzielne wędrówki wystarczyły, by dziewczę pokochało nieznanego młodzieńca.

Rigoletto, słysząc jakieś kroki za murem, wybiega zaniepokojony na ulicę. Tymczasem, przez uchyloną furtkę wślizguje się ukradkiem... książę w mieszczańskim stroju. To on właśnie wzbudził miłość w sercu Gildy, a teraz dowiaduje się ze zdumieniem, że jest ona córką błazna. Po odejściu Rigoletta książę przedstawia się Gildzie jako ubogi student i wyznaje jej miłość. Gładkie słowa łatwo znajdują drogę do serca zakochanej dziewczyny. Gilda żegna się z ukochanym i pełna wzruszenia pieści się dźwiękiem jego imienia (aria *Caro nome*). Lecz oto na ulicy pojawiają się jakieś cienie. To dworzanie księcia przybyli wykonać swój plan. Pomaga im sam Rigoletto, przekonany, że idzie o hrabinę Ceprano, której pałac znajduje się naprzeciwko jego domu. Pozwala więc zakryć sobie twarz maską i sam trzyma drabinę. Dopiero gdy z oddali dobiega go rozpaczliwy krzyk porwanej Gildy, spostrzega, że padł ofiarą podstęp.

ACT I

Scene II Late that night, brooding over Monterone's curse, Rigoletto hurries to the house where he has hidden his daughter, Gilda. On the way he encounters Sparafucile, a professional assassin, who offers his services; but the jester dismisses him, reflecting that his own tongue is as sharp as the murderer's dagger (*Pari siamo!*). His mood brightens when he is greeted by Gilda, who questions him about her long-dead mother; he nostalgically describes his wife as an angel (Duet: *Deh, non parlare*), adding that Gilda is all he has left.

Afraid for the girl's safety, he warns her nurse, Giovanna, to admit no one to the house. As the jester leaves however, the Duke slips into the garden, tossing a purse to Giovanna to keep her quiet. He declares his love to Gilda (Duet: *E il sol dell'anima*), who has secretly admired him at church, and tells her he is "Gualtier Malde", a poor student. At the sound of footsteps Gilda begs him to leave; alone, she tenderly repeats his name (*Caro nome*) and then goes up to bed. Meanwhile, the malicious courtiers stop Rigoletto outside his house and ask him to help abduct Ceprano's wife, who lives nearby. The jester is duped into wearing a blindfold and holding a ladder against the wall of his own house. Laughing at how they have tricked him, the courtiers break into his house and carry off Gilda. Rigoletto, hearing his daughter's cry for help, tears off his blindfold and rushes into the house: discovering only her scarf, he collapses as he remembers Monterone's curse.



POLISH HOME

wydanie specjalne
magazynu

DOM & WNĘTRZE

- elitarny, opiniotwórczy
- prezentujący polską tradycję i promujący nowoczesne wzornictwo
- wybór najpiękniejszych przykładów polskiej tradycji w architekturze
- siedziby ziemiańskie
- pracownie wybitnych twórców

AKT II

Książę nie wie jeszcze o niespodziance, jaką mu zgotowali dworzanie. Przekonawszy się o zniknięciu Gildy, zastanawia się kto ośmielił się ją porwać i pragnie ukarać zuchwalca; ogarnia go żal na myśl o smutnym losie dziewczęcia (aria *Parmi veder le lagrime*). Jednak szlachetne uczucia na krótko zagościły w sercu księcia. Gdy dworzanie z humorem opisują mu scenę porwania i donoszą, iż rzekoma kochanka Rigoletta znajduje się w pałacu, ogarnięty namiętnością książę śpieszy do swej ofiary. Tymczasem przybywa do pałacu Rigoletto. Śpiewa bląhą piosenkę (*La ra, la ra*) i pod maską błazeńskiego dowcipu ukrywa swą troskę, ale szuka wszędzie śladów obecności Gildy. Dworzanie jednak nie dopuszczają go do pokojów książęcych. Błazen tak długo szydził z nich, więc teraz mogą nareszcie do woli naigrawać się z jego rozpacz i poniżenia. Wiadomość, że Gilda nie jest kochanką Rigoletta, lecz jego córką, na chwilę tylko wstrząsa ich sumieniami. Daremnie nieszczęsny ojciec usiłuje groźbami, to znów pokornym błaganiem poruszyć ich serca (aria *Cortigiani!*).

Wtem otwierają się drzwi książęcej komnaty i wybiega z nich Gilda. Groźna postawa Rigoletta każe dworzanom opuścić salę, zaś dziewczę tuląc się do kolan ojca opowiada mu historię swej miłości oraz scenę porwania (aria *Tutte le feste al tempio*). Wstyd nie pozwala jej dokończyć opowieści, lecz Rigoletto rozumie już wszystko i w sercu jego wzbiera wściekły gniew. W tym momencie przechodzi przez salę prowadzony do więzienia stary hrabia Monterone, który ubolewa, iż daremnie rzucał przekleństwo, bowiem nikt nie pomści jego hańby. Słyszcząc to Rigoletto, w uniesieniu obiecuje okrutnie zemścić się za niego i za siebie, intonuje pełną pasji, żywiołową pieśń zemsty. Gilda, w której sercu nie wygasła jeszcze miłość do księcia, prosi ojca by porzucił swój zamiar, lecz Rigoletto jest nieubłagany: uwodziciel jego córki musi zginąć (duet *Si, vendetta*).

ACT II

In his palace, the Duke is distraught over the kidnapping of Gilda, whom he imagines alone and miserable (*Parmi veder le lagrime*). When his courtiers return, saying that it is they who have taken her and that she is now in his chamber, he rushes off to the conquest.

Soon Rigoletto enters, searching for Gilda; though the courtiers are astonished to learn she is not his mistress but his daughter, they bar his way. The jester lashes out at their cruelty (*Cortigiani, vil razza dannata*) but ends his tirade with a plea for mercy. Just then Gilda appears, dishevelled in her nightdress; she runs in shame to her father, who orders the others to leave. Alone with Rigoletto, Gilda tells of the Duke's courtship, then of her abduction (*Tutte le feste al tempio*). As Monterone is led to the dungeons, still cursing the Duke, the jester swears vengeance. Meanwhile, the lovelorn Gilda begs her father to forgive the Duke (Duet: *Si, vendetta*).

AKT III

W domu Sparafucile'a przebrany ksiądz zaleca się do siostry bandyty, pięknej Maddaleny. Racząc się winem, śpiewa słynną pieśń o zmienności serc kobiecych (*La donna è mobile*) i nie przeczuwa, że grozi mu śmierć, Rigoletto bowiem zapłacił Sparafucile'owi 20 skudów w zamian za zgładzenie zalotnika Maddaleny. Teraz przyprowadził tu Rigoletto również i Gildę, chcąc by zrozumiała, że ksiądz nie jest wart miłości. Głosy obu par: księcia i Maddaleny oraz Rigoletta i Gildy łączą się w mistrzowskim kwartecie (*Bella figlia dell'amore*). Rigoletto oddał się, nakazując Gildzie, by w męskim przebraniu podążyła śpiesznie do Werony. Tymczasem upojony winem i pieszczotami ksiądz kładzie się spać w pokoiku na piętrze.

Na dworze wybucha burza. Tę chwilę uważa Sparafucile za odpowiednią dla dokonania zabójstwa. Maddalena jednak, której spodobał się przystojny młodzieniec, prosi brata by darował mu życie. Sparafucile chce wypełnić sumiennie to, za co mu zapłacono, ale po pewnym wahaniu wyraża zgodę, pod warunkiem, że znajdzie się ktoś, kogo by mógł zabić zamiast księcia. Słyszając to, Gilda postanawia poświęcić się za ukochanego: udając podróżnego puka do drzwi i wchodzi do wnętrza. Pojawia się Rigoletto i otrzymuje od Sparafucile'a worek z ciałem zamordowanej ofiary. W jego sercu wzbiera dziekie uczucie triumfu. Lecz oto dobiega go wesół śpiew księcia. Prerażony Rigoletto rozpruwa worek i w bladym świetle księżycy poznaje... twarz Gildy. Konając, wyznaje ona ojcu co uczyniła i dlaczego. Ból Rigoletta nie jest w stanie zatrzymać jej gasnącego życia (duet *Lassu in cielo*). „Spełniło się przekleństwo!” - krzyczy zrozpaczony Rigoletto i pada bez zmysłów na ziemię obok martwego ciała córki.

ACT III

On a dark night, Rigoletto and Gilda wait outside the abandoned inn on the outskirts of Mantua where Sparafucile and his sister Maddalena live. Gilda watches in disbelief while the Duke, disguised as a soldier and laughing at the fickleness of women (*La donna è mobile*), makes love to Maddalena. Rigoletto comforts his daughter as Maddalena leads the libertine on (Quartet: *Bella figlia dell'amore*). Telling Gilda to dress as a boy, the jester sends her off to Verona, then pays Sparafucile to murder the Duke and leaves.

As a storm gathers, Gilda returns to overhear Maddalena urge her brother to spare the handsome stranger and kill Rigoletto instead. Sparafucile refuses but agrees to substitute the next guest who comes to the inn. Gilda, resolved to sacrifice herself for the Duke even though he has betrayed her, knocks at the door and is stabbed. When the storm subsides, Rigoletto returns to claim the body; he gloats over the sack Sparafucile gives him, only to hear his supposed victim singing in the distance. Frantically cutting open the sack, he finds his daughter, who dies asking his forgiveness (Duet: *Lassu in cielo*). Rigoletto cries out: "Ah, the curse!"

Polskie streszczenie libretta według „Przewodnika operowego” Józefa Kańskiego

Współpraca realizatorska

Współpraca muzyczna

Bogdan Hoffmann, Giuseppe Marotta, Bogdan Olędzki

Asystent dyrygenta

Piotr Wajrak

Asystent reżysera

Beata Redo-Dobber, Henryk Jeż

Współpraca scenograficzna

Alexander Beliaev (dekoracje), **Olivier Bériot** (kostiumy)

Asystenci scenografa

Irena Gaj, Maria Janicka-Janda, Jadwiga Wóycicka

Asystent choreografa

Janina Galikowska

Asystent chórmistrza

Mirosław M. Banach

Pianiści-korepetytorzy chóru

Ewa Goc, Maciej Rostkowski

Pianiści-korepetytorzy solistów

**Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Iwona Hrouda,
Jan Laska, Iwonna Wierucka-Wróblewska**

Przygotowanie materiałów muzycznych

Renata Pawlak

Przygotowanie polskiego tekstu libretta na tablicę świetlną
Teresa Krasnodębska według przekładu **Jana Chęcińskiego**

Przygotowanie statystów

Wiesław Borkowski

Inspicjenci

Teresa Krasnodębska, Andrzej Wojtkowiak

Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów

Bogusław Synkiewicz

Kierownictwo obsługi sceny

Janusz Chojecki

Dźwięk

Iwona Sączuk, Małgorzata Skubis

Światła

Stanisław Zięba

La Bobème nawiązuje do teatralnych tradycji i gorąco zaprasza wszystkich gości do spotkania się ze swoimi przyjaciółmi przed lub po przedstawieniu w Teatrze Narodowym

La Bobème returns to the former elegant theatre going tradition and warmly invites all guests to have dinner or drinks with their friends before and after performances at the National Theatre

*la
Bobème*



Restauracja

Codziennie/Every day 12-24
Doskonałe menu przygotowuje
Supreme menu prepared by
Kurt Scheller

Café

Codziennie/Every day 10-24
Menu dnia 12-16
Menu of the day 12-16

*Restauracja
Café*

Bar

Codziennie/Every day 17-02
200 koktajli przygotowuje
200 cocktails prepared by
Wojtek Chojnicki

**Rezerwacja
For reservations
Tel. 692 06 81-83**

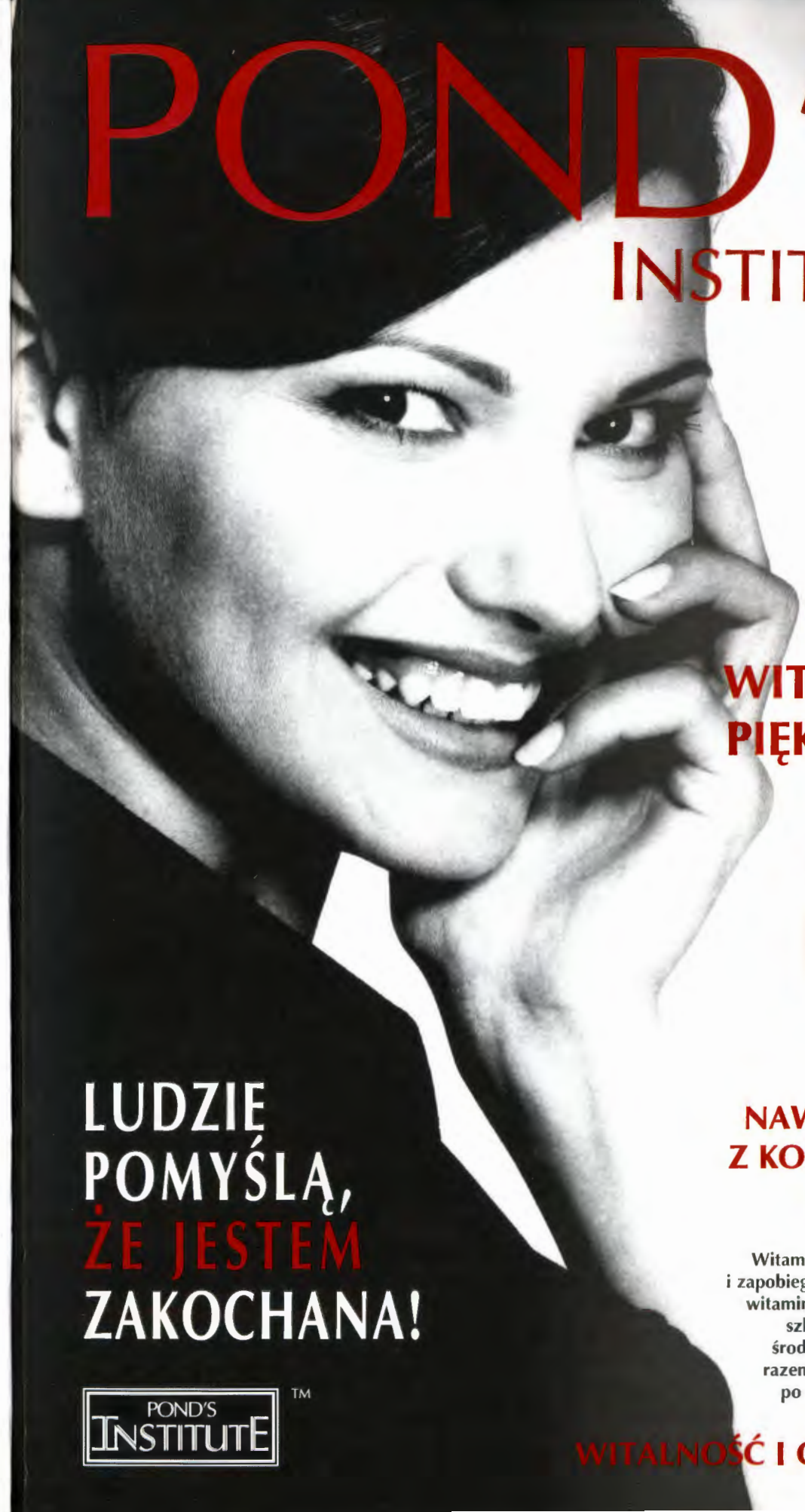
Plac Teatralny 1, 00-094 Warszawa, w prawym skrzydle Teatru Narodowego

Na okładce plakat
Wiktora Sadowskiego

Projekt i opracowanie programu **Paweł Chynowski**
Realizacja komputerowa projektu **Jacek Wąsik**
Współpraca redakcyjna **Katarzyna Budzyńska, Magdalena Wrzal-Kosowska**
Organizacja reklam **Izabela Jankowska**
Druk **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp. c.**
Wydawca **Teatr Narodowy w Warszawie, 1997**
ISBN 83-86727-46-2

Cena 10 zł

POND'S INSTITUTE



**C + E =
WITAMINY
PIĘKNOŚCI**



**KREM
NAWILŻAJĄCY
Z KOMPLEKSEM
NUTRIVIT**

Witamina C nawilża skórę i zapobiega utracie jędrności, witamina E chroni ją przed szkodliwym wpływem środowiska. Zestawione razem sprawiają, że cera po prostu promienieje.

**LUDZIE
POMYŚLAŁ,
ŻE JESTEM
ZAKOCHANA!**

POND'S
INSTITUTE™

WITALNOŚĆ I OCHRONA

Champs-Elysées.

Ze zbiorów
Dziła Dokumentacji
ZG ZASP

*La vie est plus belle
quand on l'écrit soi-même*

Piękniejsze życie to życie chwila




GUERLAIN
PARIS

TEATR NARODOWY

SALA MONIUSZKI

Dyrektor generalny **Janusz Pietkiewicz**
Dyrektor artystyczny opery **Ryszard Peryt**

Giuseppe Verdi **RIGOLETTO**

Opera w trzech aktach

Libretto

FRANCESCO MARIA PIAVE

według dramatu *Victora Hugo Król się bawi*

Oryginalna wersja językowa

Reżyseria

GILBERT DEFLO

Scenografia

EZIO FRIGERIO

Kostiumy

FRANCA SQUARCIAPINO

Przygotowanie chóru

JAN SZYROCKI

Choreografia

ZOFIA RUDNICKA

12 marca 1997, środa, po raz 1, godz. 19
trzy przerwy

OBSADA

Książę Mantui **KRZYSZTOF BEDNAREK**

Rigoletto **ANDRIJ SZKURHAN**

Gilda **AGNIESZKA WOLSKA**

Sparafucile **PIOTR NOWACKI**

Maddalena **KATARZYNA SUSKA**

Giovanna **KRYSTYNA JAŻWIŃSKA**

Hrabia Monterone **RYSZARD MORKA**

Marullo **ANDRZEJ ZAGDAŃSKI**

Matteo Borsa **JACEK PAROL**

Hrabia Ceprano **ROBERT DYMOWSKI**

Hrabina Ceprano **HANNA ZDUNEK**

Dowódca straży **JAN DOBOSZ**

Paź **TERESA KRAJEWSKA**

CHÓR, BALET I ORKIESTRA TEATRU NARODOWEGO

Dyrygent

TIZIANO SEVERINI

Asystent dyrygenta **Piotr Wajrak**. Inspicjenci **Teresa Krasnodębska, Andrzej Wojtkowiak**
Przygotowanie polskiego tekstu libretta na tablicę świetlną **Teresa Krasnodębska, Jan Laska**
Komputerowa obsługa tablicy z tekstem **Barbara Rakowska, Anna Becher**
Dźwięk **Iwona Sączuk, Małgorzata Skubis**. Światła **Stanisław Zięba**

PREMIERA: 12 MARCA 1997

FESTIWAL PASCHALNY

W TEATRZE NARODOWYM

Sala Moniuszki, 21 marca 1997, godz. 19

Gioacchino Rossini STABAT MATER

oraz fragmenty **Wilhelma Tella**

Soliści: Adriana Marfisi, Dorota Lachowicz, Adam Zdunikowski, Robert Gierlach
Chór Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Henryka Wojnarowskiego
Orkiestra Teatru Narodowego

Dyrygent NELLO SANTI

Sala Bogusławskiego, 22 marca 1997, godz. 20

Ferenc Liszt VIA CRUCIS

oraz **Invocation, Bénédiction de Dieu, Funérailles, Cantique d'amour**

Solista: Andrij Szkurhan
Warszawski Chór Kameralny pod dyrekcją Ryszarda Zimaka

Planista JEROME ROSE

Sala Moniuszki, 23 marca 1997, godz. 19

Feliks Nowowiejski QUO VADIS

Sceny dramatyczne według Henryka Sienkiewicza

Obsada: Zbigniew Macias, Ewa Iżykowska, Mieczysław Milun,
Czesław Gałka, Ryszard Morka, Andrzej Zagdański
Chór Teatru Narodowego pod dyrekcją Jana Szyrockiego
Orkiestra Teatru Narodowego

Dyrygent STEFAN STULIGROSZ

Sala Moniuszki, 26 marca 1997, godz. 19

POLSKIE LAMENTY PASYJNE

Henryk Mikołaj Górecki III SYMFONIA (Symfonia pieśni żałobnych)

Solistka: Ewa Iżykowska

Karol Szymanowski STABAT MATER

Soliści: Izabella Kłosińska, Katarzyna Suska, Zbigniew Macias

Józef Stefani STABAT MATER

Soliści: Izabella Kłosińska, Ewa Iżykowska, Katarzyna Suska, Elżbieta Pańko,
Adam Zdunikowski, Krzysztof Bednarek, Mieczysław Milun, Czesław Gałka
Chór Teatru Narodowego pod dyrekcją Jana Szyrockiego
Orkiestra Teatru Narodowego

Dyrygent JACEK KASPSZYK

GIUSEPPE VERDI
RIGOLETTO

Opera w trzech aktach
Libretto: FRANCESCO MARIA PIAVE
według dramatu Victora Hugo *Król ślą bawi*
(oryginalna wersja językowa)

WZNOWIENIE

Sala Moniuszki, **7** stycznia **2007**, niedziela, godz. **19** (po raz 29)
trzy przerwy (pierwsza po 15 minutach), zakończenie ok. godz. 22.30

O B S A D A

Księżę Mantui | **JUAN CARLOS VALLS**
Rigoletto | **MIKOŁAJ ZALASIŃSKI**
Gilda | **YELDA KODALLI**
Sparafucile | **DANIEL BOROWSKI**
Maddalena | **MONIKA LEDZION**
Giovanna | **MAGDALENA IDZIK**
Hrabia Monterone | **KRZYSZTOF WITKOWSKI**
Marullo | **ARTUR RUCIŃSKI**
Matteo Borsa | **KRZYSZTOF SZMYT**
Hrabia Ceprano | **CZESŁAW GAŁKA**
Hrabina Ceprano | **ANNA KARASIŃSKA**
Dowódca straży | **ROBERT DYMOWSKI**
Paź | **JEANETTE BOŻAŁEK**

CHÓR, BALET I ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ
oraz statyści

Dyrygent | **TIZIANO SEVERINI**
Reżyseria | **GILBERT DEFLO**
Scenografia | **EZIO FRIGERIO**
Kostiumy | **FRANCA SQUARCIAPINO**
Przygotowanie chóru | **BOGDAN GOLA**
Choreografia | **ZOFIA RUDNICKA**

PREMIERA: 12 marca 1997

YELDA KODALLI (Gilda)

Sopran. Urodziła się w Turcji. Śpiew i grę na fortepianie studiowała w Ankarze. Zadebiutowała w Telewizji Australackiej (ORF) jako Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, tytułowa Łucja z *Lammermooru* w operze Donizettiego i Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Tę ostatnią partię wykonywała później na renomowanych scenach operowych, m.in. w wiedeńskich Staatsoper i Volksoper, paryskiej Opéra Bastille, Bayerische Staatsoper w Monachium, mediolańskiej La Scali, Operze Hamburskiej i Lyric Opera w Chicago. W swoim repertuarze ma ponadto partie sopranowe w takich operach, jak: *Purytanie* Belliniego, *Jaś i Matgosia* Humperdincka, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Ariadna na Naxos* i *Capriccio* Richarda Straussa, *Słowik* Strawińskiego oraz w *Zygfrydzie* Wagnera. Śpiewała na wielu scenach zagranicznych: w Hiszpanii (Teatro la Zarzuela w Madrycie), na Wyspach Kanaryjskich, we Włoszech (Genua, Turyn, Werona), Japonii i Izraelu (Tel Awiw, Hajfa). Partię Gildy w *Rigoletcie* Verdiego wykonywała podczas japońskiego tournée Orkiestry RAI z Turynu. Występowała z licznymi recitalami, m.in. w Ankarze i Stambule, w Zurichu i Bazylei, w Berlinie i Bilbao. Za interpretację partii Konstancji w filmowej wersji *Urowadzenia z seraju* Mozarta pod dyrekcją sir Charlesa Mackerrasza zdobyła duże uznanie krytyki. W ostatnich sezonach śpiewała gościnnie w Trieście (Elvira w *Purytanach*), Bonn, Busetto i Tokio (Gilda w *Rigoletcie*), San Francisco (Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie*), Neapolu (Amenalde w *Tankredzie*), Cagliari (Althra w *Egipskiej Helenie* Richarda Straussa) i w Wiedniu (Konstancja w *Urowadzeniu z seraju*).

JUAN CARLOS VALLS (Księżę Mantui)

Tenor. Urodził się w Urugwaju. Studiował śpiew w Escuela Nacional de Arte Lirica w Montevideo, a potem także w Buenos Aires i Mediolanie. Laureat i nagrody Konkursu Wokalnego w ramach Juventudes Musicales del Uruguay (1994). Ma w dorobku partie tenorowe w takich operach, jak: *Carmen* Bizeta, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Dzieweczka i czary* Ravela, *Joanna d'Arc* na stosie Honeggera, *Gianni Schicchi* Pucciniego, *Fidelio* Beethovena, *Łucja z Lammermooru* Donizettiego i *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. Międzynarodową karierę rozpoczął w 1997 r., kiedy to Teatro Municipal z Santiago de Chile zaprosił go do partii Alfreda w *Traviacie* wykonanej gościnnie w Viña del Mar; a wkrótce potem zaśpiewał w Buenos Aires partię Corrada w *Korsarzu* Verdiego i wyjechał do Włoch. Występował tam w *Purytanach* Belliniego, *Tosce* Pucciniego i *Rigoletcie* Verdiego; wziął także udział w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Marii Callas w Busseto. Gościł na scenach teatrów operowych w Wenezueli (Caracas), Puerto Rico, Kolumbii (Bogota), Peru (Lima), Ekwadorze (Quito), Polsce (Łódź), Szwajcarii (Berno) i Grecji (Saloniki). Występuje w repertuarze oratoryjno-kantatowym, wykonując m.in. *IX Symfonię* Beethovena, *Requiem* Donizettiego, *Stabat Mater* Dwořáka, *Mszę uroczystą do św. Cecylii* Gounoda i *Stabat Mater* Rossiniego. Śpiewał w musicalach *Evita* i *Jesus Christ Superstar* oraz w *Zemście nietoperza* Johanna Straussa. Do swoich sukcesów zalicza udział w koncercie pod dyrekcją José Cury w londyńskiej Royal Festival Hall, w którym wystąpił jako jeden z dziesięciu najbardziej obiecujących młodych tenorów świata.

MIKOŁAJ ŻALASIŃSKI (Rigoletto)

Baryton. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Katowicach. Laureat prestiżowych konkursów wokalnych. W 1991 r., jeszcze jako student nawiązał współpracę z Wiedeńską Operą Kameralną, śpiewając tam tytułową rolę w *Don Giovannim* i partię Almavivy w *Weselu Figara* Mozarta. Z zespołem tym odbył tournée po Chinach, Japonii i Korei Płd. Rok później zadebiutował w Lincoln Opera (USA) jako Escamillo w *Carmen* Bizeta i Figaro w *Cyrulniku sewilskim* Rossiniego. Występował na scenach: Teatro Nacional de São Carlos (Lizbona), Gran Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro Regio w Turynie, Teatro Giuseppe di Stefano (Sycyia), Stadttheater w Wiesbaden, Grand Opera House (Belfast), Abilene Opera (USA), sofijskiej, praskiej i wileńskiej Opery Narodowej oraz Teatru Wielkiego w Łodzi i Poznaniu. Śpiewał na festiwalach muzycznych w USA, Belgii, Holandii, Niemczech i Portugalii. Jego bogaty repertuar obejmuje ponad 30 wiodących partii, do których należą przede wszystkim słynne role Verdiewskie: tytułowe w *Makbecie*, *Rigoletcie* i *Nabuccu* oraz Amonasro w *Aidzie*, Harbia di Luna w *Trubadurze*, Renato w *Balu maskowym* i Germont w *Traviacie*; a także Gérard w *Andrzej Chénier* Giordana, Barnaba w *La Giocondzie* Ponchiello, Jochanaan w *Salome* Richarda Straussa oraz Wolfram w *Tannhäuserze* i Klingsor w *Parsifalu* Wagnera. Wykonuje pieśni polskich i zagranicznych kompozytorów oraz dzieła oratoryjno-kantatowe, m.in.: *Carmina burana* Orffa, *Requiem* Faurégo, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Requiem Canticles* Strawińskiego i *Mszę G-dur* Schuberta. Występował z wieloma znanymi orkiestrami i dyrygentami. W naszej Operze Narodowej zadebiutował w 2004 r. partią tytułową w *Nabuccu*, a potem śpiewał kolejno Jochanaana w *Salome*, Scarpię w *Tosce*, Tomskiego w *Damie pikowej*, Amonasra w *Aidzie*, Marcella w *La Bohème* Pucciniego, aż po partię tytułową w *Rigoletcie*. Ostatnio uczestniczył w nagraniu *Parsifala* z zespołem Teatru La Fenice (CD i DVD dla firmy Dynamic).

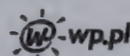
www.teatr Wielki.pl

Teatr Wielki - Opera Narodowa, Plac Teatralny 1, 00-950 Warszawa
sprzedaż biletów: TW tel. 0-22 826 32 88 (przedsprzedaż),
0-22 826 32 87, 0-22 692 05 08, 0-22 692 05 07 (w dniu spektaklu);
EVENTIM (d. ZASP), Al. Jerolimskie 25, tel. (48) 0-22 353 93 93, 0-22 621 94 54;
SDH „SEZAM” ul. Marszałkowska 126, tel. 602 838 646
zamówienia na bilety i abonamenty: tel. 0-22 692 02 08
osoby spóźnione mogą wejść na widownię dopiero w czasie przerwy
nasze spektakle dostępne są dla osób niepełnosprawnych
sprzedaż biletów przez internet: www.eventim.pl, www.ficstsonline.pl, www.obilet.pl

Mecenas Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Oficjalny przewoźnik artystów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Partner
medialny